biblioteca rao

Ernesto Sábato

ESEURI

(volumul 1)

Traducere din limba spaniolă
ILEANA SCIPIONE

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
SÁBATO, ERNESTO
Eseuri; Unu şi universul; Oameni şi angrenaje; Heterotodoxia;
Scriitorul şi fantasmele lui / Ernesto Sábato;
trad.: Ileana Scipione
Bucureşti: RAO International Publishing Company, 2004

ISBN 973-576-645-0

I. Scipione, Ileana-Cornelia (trad.)

821.134.2-4=135.1

RAO International Publishing Company
Grupul Editorial RAO
Str. Turda nr. 117-119, Bucureşti, ROMÂNIA

ERNESTO SÁBATO
Ensayos

© 1996 by Ernesto Sábato

Coperta seriei
CORNELIU ALEXANDRESCU

Ilustraţia copertei:
K. TEIGE
Colaj nr. 334

© RAO International Publishing Company, 2004
pentru versiunea în limba română

Tiparul executat de
R.A. „Monitorul Oficial“
Bucureşti, România

2005

ISBN 973-576-645-0

Prefaţă
ERNESTO SÁBATO, ESEISTUL: TOATE NELINIŞTILE LUMII ŞI ÎNCĂ UNA

O pasiune invincibilă

Lumea îşi recunoaşte profeţii, ca şi scriitorii, mai ales după moarte, cînd aceştia nu o mai incomodează. Nu a fost însă acesta şi cazul lui Ernesto Sábato care, fără doar şi poate, a fost, în felul său, şi scriitor, şi *profet*. Nu în sensul de ghicitor al viitorului, ci în acela, mai subtil şi mai rafinat, mai impresionant şi mai autoritar, de voce care se simte obligată să spună calm şi răspicat, cu sinceritate, dar mai ales cu responsabilitate, adevăruri incomode potentaţilor şi puterii, ca şi fiecărui om comod în parte, dar necesare ordinii etice a comunităţii, tocmai datorită inteligenţei, ironiei şi clarităţii cu care sînt expuse.

Căci, incontestabil, în secolul al XX-lea, Ernesto Sábato e una dintre expresiile fundamentale nu numai ale Argentinei, ale Americii Latine, ci şi ale întregii lumi. Iar, pentru secolul al XX-lea însuşi, el este un interlocutor pasionat şi pasionant. În timpul întregii vieţi, el a explorat conştiincios şi cu obstinaţie, şi a pus în discuţie ideile vremii noastre, credinţele estetice şi politice care au străbătut veacul lovit de toate relele, ca şi deprinderile pierdute şi asimilate în modul contemporan de a simţi, gîndi şi făptui.

Creator şi martor excepţional, Ernesto Sábato este unul dintre puţinii scriitori, chiar şi ai ultimelor două secole, care şi-au precizat

cu extremă rigoare şi precizie intelectuală coordonatele artistice personale, absorbind cu strălucire şi forţă meditaţia filosofică şi sinteza ştiinţifică a Occidentului şi explorînd cu înverşunare, atît în cursul vieţii, cît şi în cursul operei, zonele cele mai luminoase, dar şi cele mai întunecate ale condiţiei umane, devenind astfel unul dintre cele mai înalte puncte de referinţă ale zilelor noastre: un far.

Incontestabil, acest fapt se datorează constantei şi perseverentei preocupări a gînditorului pentru menirea fiinţei umane în cosmos şi pe pămînt, remarcabilei mobilităţi intelectuale de care a dat dovadă, dar mai ales cuceritoarei sincerităţi brutale cu care îşi corectează succesiv, de la un volum la altul, opiniile, aducîndu-le, poate, la zi, dar cu siguranţă mereu mai aproape de adevărul său personal şi de cel filosofic.

Sábato şi secolul al XX-lea

Sábato n-a trecut deloc ca o cometă de la ştiinţă la literatură şi, în literatură de la eseu la roman, dar a rămas constant mai mult un intelectual decît un artist. Descendent al unei familii de italieni imigraţi în Argentina la sfîrşitul secolului al XIX-lea, născut în 1911 (aproape o dată cu secolul, dacă ne gîndim la ceea ce se spune: că evul s-ar fi născut, de fapt, o dată cu Primul Război Mondial), într-o familie cu alţi zece copii, Sábato urmează studii preuniversitare în oraşul La Plata şi universitare la Buenos Aires, unde îşi ia doctoratul în fizică şi dă dovadă de remarcabile aptitudini ştiinţifice. O bursă de specializare în Parisul luminilor îl duce pe cel ce purta numele fratelui mort în chiar ziua venirii sale pe lume drept în mult rîvnitul Laborator al soţilor Marie Skodowska şi Pierre Curie, unde are privilegiul de a asista la prima fisiune din istoria atomului. Greu de ştiut mai mult decît ne-a spus despre lucrul acesta, dar, cu siguranţă, ar mai fi multe de aflat despre greutatea răspunderii pe care, în mod cert, a simţit-o cum îl copleşeşte.

Devenit în scurtă vreme o speranţă a fizicii atomice sud-americane, Sábato revine în 1939 la Buenos Aires, încă învăluit în formele pure, perfecte şi perene ale imuabilei matematici:

„Încă îmi mai amintesc – avea să spună în 1971 – extazul pe care l-am trăit la prima demonstrare a unei teoreme. Toată ordinea, toată puritatea, toată vigoarea care-i lipseau lumii mele adolescentine şi pe care le doream cu disperare, mi s-au revelat în lumea transparentă a formelor geometrice."

De undeva, chiar dacă de pe alt continent, ajung din ce în ce mai distinct pînă la el „zgomotul şi furia" acelui timp „care nu mai avea răbdare", tot aşa cum, doar cu un an înainte, la Bruxelles, în plin Congres al tineretului antifascist, îl lovise (la propriu şi la figurat) vestea farselor politice organizate la Moscova de hidra autodevoratoare, dictatorul comunist Stalin, provocîndu-i revelaţia exactă a crimelor politice şi militare care pîndeau din viitorul apropiat al Europei şi nu numai.

Pleacă de la reuniune şi rupe cu comunismul. De atunci, intervine numai cu titlu personal. Va opina şi polemiza în cărţi şi declaraţii, în scrisori şi interviuri, dar nu se va mai afilia nici unui partid şi nici nu va mai accepta funcţii publice. A predat fizica la Universitatea din Buenos Aires pînă în 1945 cînd, din motive politice, şi-a dat demisia. A condus revista *Mundo Argentino* (1955), apoi a fost directorul pentru relaţii culturale al acesteia (1958). În 1983, a fost numit preşedinte al Comisei însărcinate cu redactarea raportului asupra celor dispăruţi pe vremea dictaturii ultimei junte militare.

Ajuns astăzi, după dureroase frămîntări, la vîrsta adevărurilor definitive şi, după o creaţie exemplară (răsplătită, printre altele, cu marele Premiu spaniol pentru Literatură „Cervantes"), a concluziilor intransigente, îşi aminteşte adeseori cum, din teama de a nu deveni – tocmai prin ştiinţa lui – un vector important al forţelor distrugerii – a fugit la Paris, la iubita-i Sorbonă a ştiinţei pure, dar s-a adăpostit clandestin în cămăruţa de care i-a făcut rost – culmea ironiei! – un bătrîn portar anarhist, odăiţă în al cărei anonimat a găsit puterea de a rezista atît absurdului comunist, cît şi absurdului fascist, învăţînd de la ambele că în lumea noastră furibundă răul se multiplică sau, cum spune academicianul P. Al. Georgescu, „se supraînrăutăţeşte".

Viaţa lui Ernesto Sábato nu e exemplară pentru că ar fi fost scutită de erori şi conflicte, ci pentru că el a ştiut să retracteze onest, cînd a crezut că era necesar, şi să cenzureze excesele pe care a considerat că le-a comis. Este, de aceea, expresia unui constant efort de a veghea lucid asupra eticii, care este situată în centrul neliniştilor lui şi la baza inspiratei sale scrieri. De aceea numele său a ajuns sinonim cu participarea şi poezia, cu solidaritatea şi intimitatea, pentru care îi datorăm foarte multe.

Între ştiinţă şi literatură

Deschis fluxului ideilor, eterogen şi compact, în acelaşi timp şi în egală măsură, mustind de propuneri şi concepte etice, culturale, artistice, filosofice, literare şi religioase venite de pe toate latitudinile, cosmopolit, în consecinţă, şi heterodox în toate direcţiile, Ernesto Sábato a fost dintotdeauna un scriitor situat în mod hotărît şi lucid în propria ţară, pe care o iubeşte cu deplină maturitate.

El este, şi evident nu numai sub aspectul menţionat anterior, un umanist clasic: refuză să situeze omul, ca stăpîn, în centrul lumii, insistă să-l situeze în centrul imperioasei necesităţi de constantă perfecţionare spirituală, care se împlineşte pe măsura dezvoltării lui. Pentru detectarea sensurilor fundamentale ale concepţiei lui Sábato despre postura ontologică a omului nu este de neglijat – arăta cîndva scriitorul Francisc Păcurariu – ideea care a stat la baza concepţiei lui Lucian Blaga despre rostul creator al omului. Fiinţă conştientă, omul trăieşte – conform lui Blaga – în două orizonturi fundamental deosebite: cel al imediatului şi concretului, unde-şi desfăşoară existenţa cotidiană şi-şi împlineşte menirea de autoconservare şi perpetuare a speciei, şi cel al misterului repetat şi al tensiunii permanente, unde se manifestă ca fiinţă însetată de cunoaştere şi creatoare de cultură. Răul – după Sábato – se manifestă în primul orizont. Căci – arată P. Al. Georgescu – contrar celor care îl minimalizează, socotindu-l simplă ignoranţă (Socrate), absenţă (Toma de Aquino) sau incoerenţă (Kant), gînditorul Sábato îl consideră o inevitabilă componentă onirică şi distructivă (singurătate, limitare,

moarte) a fiinţei. În schimb, în acest al doilea univers – crede Sábato – sînt absorbiţi cu neiertătoare intensitate creatorii care vieţuiesc în lumina şi tensiunea misterului, şi sînt condamnaţi, datorită implacabilei dihotomii sub al cărei spectru trăiesc, la singurătatea pe care o implică predestinarea pentru artă, rostul lor creator.

Soluţie de rezolvare a acesteia, ne asigură Sábato, nu există, dar în *La resistencia* („Rezistenţa“, ultima sa carte, din 2000), meditînd asupra credinţei şi speranţei în societatea contemporană, ne spune că, în schimb, există o soluţie dătătoare de nădejde: trebuie „să rezişti pînă în zori“, să lupţi pentru principii, să crezi că moartea fizică nu e sfîrşitul, deoarece culmea măreţiei şi a sublimului e, pentru fiecare dintre noi, Răstignirea.

Nu e surprinzătoare o astfel de concluzie, ţinînd seama că Ernesto Sábato a fost un scriitor deosebit de profund şi cult, în virtutea intensităţii şi profunzimii cu care a ajuns să trăiască problemele chinuitului secol al XX-lea; în virtutea sensibilităţii cu care întotdeauna a ştiut să înţeleagă indeclinabila actualitate a trecutului şi vechile rădăcini ale prezentului. De altfel, chiar formaţia lui ştiinţifică i-a îngăduit să rămînă, chiar după ce renunţase la cercetare, alături de minţile cele mai versatile şi riguroase cu care se mîndreşte şi se va mîndri gîndirea contemporană. Totul face, astfel, din Sábato un important şi indiscutabil punct de referinţă al culturii latino-americane, un far, cum spuneam, şi nu numai. Căci, de la Victoria Ocampo la Albert Camus, el a ştiut mereu să se situeze şi să se facă recunoscut tocmai în lumea polifonică a vocilor fundamentale pentru contemporaneitate.

Pe de altă parte, dacă eseistica lui ocupă astăzi, în acest „cor“, locul pe care îl merită, nu e mai puţin adevărat că neliniştea a fost şi este manifestarea propriului său mod de a asimila şi întrupa idei care ar fi făcut să pălească mulţi gînditori şi ar fi suscitat, poate, entuziasmul unui Platon sau Spinoza.

Prima ediţie a întîiului volum de eseuri sabatiene, *Unu şi Universul,* apare în 1945. În 1968, cînd volumul e reeditat în Spania, Sábato scrie o nouă prefaţă, în care, adresîndu-se cititorilor, le cere să-i ierte „arbitrarităţile şi violenţele“, datorate, în mare parte, „pasiunii“ cu

care îşi expune ideile. Acest prim volum de eseuri este – cum li se întîmplă mai ales sportivilor – momentul de concentrare dinaintea saltului, căci dezvăluie, aşa cum arătase încă din 1945, un „univers particular“. Însăşi ordinea alfabetică – de *Ia Anteojo astronómico* („Telescop astronomic“) la *Verdad y Belleza* („Adevăr şi frumuseţe“) – subliniază caracterul asistemic insinuat încă din titlu. Este „eul însuşi“ (*unomismo*, chiar aşa, într-un cuvînt) al lui Sábato care ni se dezvăluie, personal şi modest, într-o carte în care, de altfel, oricine se poate pierde cu uşurinţă, printre nesfîrşite impresii de moment, idei fulgerătoare, întrebări obsedante, planete călătoare şi stele fixe, în căutarea zadarnică a unui fir conducător sau explicativ.

Tot volumul se constituie într-un adevărat „telescop astronomic“, prin care Sábato ne îngăduie să vedem stele noi pe firmamentul deloc imuabil. În articole subzistă o perspectivă şi o viziune a lumii, sistemică şi mai ascunsă decît am putea bănui la prima vedere: o teorie şi o practică ale cunoaşterii, ca şi o teorie şi o practică ale literaturii, prin prisma cărora Sábato ni se arată nu ca filosof (nici nu era, nici nu avea să fie), ci ca gînditor, eseist şi moralist în cel mai pur sens montaignan. A abandonat deja – ne sugerează – lumea ştiinţei pure, pentru că „ştiinţa strictă, adică ştiinţa nuanţabilă, e străină de tot ce e mai valoros pentru fiinţa umană: emoţiile, sentimentele faţă de artă şi dreptate, spaima de moarte“. Şi aceasta, pentru că opţiunea lui Sábato pentru literatură, ca viitor mijloc de cunoaştere şi căutare, se bazează pe propria convingere că nu-i poate aduce acesteia ceea ce, nespus de valoros fiind, nu-şi găseşte locul în „ştiinţa strictă“. Iar valorile umane la care face referire – emoţii, sentimente etc. – sînt şi astăzi încă propriul său motor.

Problema cunoaşterii şi a ştiinţei e pregnantă în volum, căci cinci din cele mai lungi zece „intrări“ ale cărţii (care ne dezvăluie fascinaţia lui Sábato pentru ştiinţă şi pentru filosofia orientată spre matematici) îi sînt direct consacrate, trei unor teme literare şi două, unor fenomene concret-istorice.

Pitagora şi nu Aristotel e filosoful antic căruia Sábato îi oferă locul de onoare. Iar Platon şi Heraclit pălesc în faţa lui, căci doar el „pune în faţa raţiunii pure experienţa şi măsura“. E foarte probabil – ne spune Sábato – că ştiinţa modernă ar fi avansat cu cîteva secole, dacă, în cele care i-au urmat, nu ar fi prevalat aristotelismul. Iar adevărata descoperire a pitagorismului e legătura dintre numere şi, o dată cu ea, puterea de a exprima matematic fenomenele.

Astfel, ceea ce nu se putea compara deoarece nu era comparabil în realitatea intrinsecă (trei piramide cu trei pantere, de pildă) devine comparabil. Acest fapt – afirmă Sábato – a presupus descoperirea a „ceva preexistent“ şi a unui drum spre cunoaşterea Universului. De aceea, el a studiat în adîncime miturile pe care în acest articol le consideră posterioare descoperirilor lui Pitagora. Simpatia lui pentru astfel de mituri şi speculaţii magice devine evidentă nu numai prin abandonarea „ştiinţei stricte“ în favoarea eseului literar, ci şi în simpatia lui pentru filosoful Whitehead, care susţine că „ştiinţa trebuie să înveţe de la poezie“.

La rîndul său, Russel e pentru Ernesto Sábato geniul care a atribuit filosofiei scopul de a simţi *valoarea* „iubirii, a frumuseţii, a cunoaşterii şi a bucuriei de viaţă“. În fine, afirmînd borgesian că „dacă un astronom prezintă o teorie a Universului acceptabilă pentru omul de rînd, cu siguranţă că greşeşte“, Sábato deschide drum literaturii sale, dominată de o enormă dorinţă de cunoaştere.

De aceea, e normal să abordeze în eseuri, cu spirit critic şi enormă luciditate, fenomene legate de literatură, procedeele critice şi şcolile literare. Metafora oglinzii lui Stendhal e, desigur, pentru el o formulă inacceptabilă: preferă hîrtia indigo. Nu apreciază mai mult nici ceea ce numeşte „realismul ingenuu“, ideea că s-ar putea cunoaşte, descrie sau zugrăvi realitatea exterioară, cînd ea se află totodată şi în om, constituind o unitate obiect-subiect. Nici formula magică a „poeziei pure“ nu are, pentru el, o soartă mai bună.

Apar uneori, în eseuri, accente care par a dezvălui simpatia pentru Şcoala de la Viena, în particular pentru Wittgenstein. Dar, în realitate, Sábato transferă idealul cunoşterii metodic şi lingvistic disciplinate literaturii, cu toate că – şi chiar recunoaşte lucrul acesta – se simte, pînă la un punct, apropiat de Wittgenstein, Valéry, Poe şi Borges.

Pe un astfel de amestec de fascinaţie şi refuz se bazează şi relaţia lui cu suprarealismul, o moştenire hotărîtoare pentru el. Reacţiile

faţă de boala tinereţii sînt ironice şi aspre, căci Ernesto Sábato vede în teoria suprarealistă a dicteului automat şi în însuşi automatismul psihic un îndoielnic amestec de gîndire psihanalitico-ştiinţifică, revoluţionară şi teoretico-artistică. Considerînd că automatismul psihic le serveşte suprarealiştilor drept fundament metodic al scrisului, în scopul de a face abstracţie de talent şi de pretenţiile acestuia, de raţiune şi de orice grijă, Sábato semnalează că anularea a ceea ce numeşte *raison* a contribuit, aşa cum demonstrează practica literară, la eliberarea unor noi potenţe minunate şi magice ale cuvîntului poetic, fără de care nu poate fi concepută, mai tîrziu, nici apariţia, nici dezvoltarea *realismului magic*, ibero-american sau nu.

Ernesto Sábato nu exclude, desigur, faptul că suprarealismul, ca mişcare literară-concret-istorică, a avut şi încă mai are o mare importanţă. Propria lui creaţie constituie totodată şi cea mai importantă dovadă. Dar visul suprarealist nu i-a oferit nici un răspuns satisfăcător la întrebările care îl asediau şi torturau, iar, după cum se observă, în chestiuni legate de estetică şi de teoria cunoaşterii, care sînt strîns legate în gîndirea şi opera lui, Sábato are nevoie de o sinceritate fără rezerve şi de o rigoare metodică pe măsură.

Văzînd că viaţa e totodată profundă şi banală, neescamotînd existenţa în spatele cunoaşterii aparente, obţinute fără exerciţiul critic, Sábato e conştient că fiecare pas, oricît de mic, făcut înainte în ştiinţă şi filosofie şterge de pe hartă noi spaţii ale „ignoranţei“. Ignoranţa „progresivă“ e compensată cu experienţa cunoaşterii, tot progresive, a „unor stele noi pe firmament“; dar există şi probleme concret-istorice care cer răspuns şi care constituie pentru Sábato o sfidare: descoperirea Americii sau fascismul. Acesta din urmă poate reînvia oricînd şi oriunde „cu atributele lui de barbarie spirituală, sclavie a sufletelor şi a trupurilor, ură naţională, demagogie şi război“.

Cît priveşte descoperirea Americii, Sábato respinge energic opinia că vechii conchistadori spanioli ar fi fost analfabeţi în ştiinţă şi adepţi orbi ai lui Aristotel şi că, în mărginirea lor, n-ar fi perceput bogăţia de „obiceiuri“ cu care s-au întîlnit în America. Pentru el, descoperirea Americii e legată de Renaştere şi, ca atare, de distrugerea prejudecăţilor şi de extinderea orizontului spiritual. Poziţia sa, contrară indigenismului, dar şi antiiberismului, e cea a unui creol argentinian cu ascendenţă italiană, conştient de obligaţiile pe care le are faţă de tradiţia europeană. O poziţie al cărui echilibru e de invidiat, stînd pe aceeaşi scară a exemplarului ca şi multiplele şi excepţional nuanţatele lui referiri la discriminările de orice fel. Dacă nu ar fi să pomenim decît de cele referitoare la evrei şi femei, mult superioare oricărei maxime *politically correct* din zilele noastre, subtile, inteligente şi, mai ales, oneste.

În eseurile din aceste două volume, Sábato a polemizat pasionat şi înverşunat, cu o intensitate exemplară, cu multe idei şi idealuri ale vremii lui şi a noastră. E de remarcat că nu s-a plecat nici în faţa visurilor totalitare ale stîngii, nici în faţa aspiraţiilor autoritate ale dreptei. A stat drept ca un far aprins şi a pus cu pasiune în discuţie tot ceea ce i s-a părut discutabil; a apărat cu curaj tot ce i s-a părut imprescriptibil şi a refuzat cu demnitate orice i s-a părut ruşinos: „... mulţi scriitori m-au acuzat că am trădat comunismul, ignorînd că eu trăisem dăruirea, dar şi dezamăgirea, de a vedea cum stalinismul corupsese principiile pe care mişcarea urmărea să le înalţe“.

Tradiţia argentiniană şi moştenirea literară naţională

Fiu de imigranţi, aparţinînd clasei de mijloc, universal prin vocaţie şi prin formaţia ştiinţifică, raţionalistă şi universalistă, Ernesto Sábato apare pe scena literară argentiniană în decada 1940, după ce fusese un entuziast conducător politic al tineretului comunist şi un tot atît de entuziast cercetător al fenomenului ştiinţific cel mai spectaculos – fuziunea şi fisiunea atomului: „Sînt doar ceva mai mult decît un scriitor preocupat din tot sufletul de teribila criză a omului în acest moment catastrofal pentru omenire“.

Sábato este, incontestabil, un argentinian: dar, dacă luptele, înfrîngerile şi ocazionalele victorii personale pe care le descrie sînt argentiniene, ele nu sînt în mai mică măsură şi ale europenilor occidentali, al căror purtător de cuvînt se simte şi este, totodată, considerat, mai ales datorită imaginii de scriitor problematic pe care o multiplică, o extind, o aprofundează şi o popularizează eseurile lui.

Scriitorul şi fantasmele sale (1963) e volumul de eseuri care ne aduce primele referiri directe şi concrete la literatură, în general, o profundă cufundare în contemporaneitate şi continuare a autobiografiei spirituale, adevăratul fir conducător al complexei eseistici sabatiene. Aici apare emoţionanta pagină în care îşi defineşte compatrioţii, într-un splendid avînt literar:

„Omul nostru are contururi indecise, complexe, variabile, haotice. Va fi nevoie de multe romane şi scriitori pentru a oferi cadrul complet şi profund al realităţii încîlcite şi contradictorii: o oligarhie în decădere, un *gaucho* care aparţine trecutului, un *gringo* în ascensiune, un emigrant cosmopolit, fiul şi nepotul acestui emigrant, locuitorul cosmopolit din Buenos Aires (indiferent şi apatrid, care trăieşte aici ca la hotel). Şi toate sentimentele încrucişate şi resentimentele reciproce. Şi poate că problema psihologică şi în plan spiritual cea mai complexă e urmaşul străinilor, un copil ciudat, al cărui sînge vine de la Genova sau Toledo, dar a cărui viaţă s-a scurs în pampa argentiniană sau pe străzile oraşului nostru babilonic. Care e patria copilului? Şi care e patria mea? Creştem sugînd dorul european al părinţilor noştri, auzind de meleagul îndepărtat, de miturile şi basmele lui, aproape văzîndu-i munţii şi mările. Lacrimi de emoţie am vărsat cînd am văzut prima oară pietrele Florenţei şi albastrul Mediteranei şi cînd am simţit brusc că veacuri şi strămoşi necunoscuţi pulsau tainic în fundul sufletelor noastre. Da, în clipele de singurătate din acele oraşe, am simţit şi că ele erau pămîntul nostru, iar el era acolo, în pampa şi în vastul fluviu, căci patria e doar copilăria, cîteva chipuri, unele amintiri din adolescenţă, un copac sau o mahala, o stradă fără importanţă, un tangou bătrîn la o flaşnetă mică, fluieratul maşinii de prăjit alune într-o seară de iarnă, mirosul (amintirea mirosului) vechiului nostru motor de la moară, un set de zmeie. Şi cum poate fi un astfel de roman simplu sau limpede, sau folcloric, sau pitoresc?“

Şi tot în eseuri trasează şi o listă sigură, fără nici un fel de ezitări, a elementelor care configurează fundamental literatura argentiniană: europenismul ca influenţă, stările metafizice, tristeţea, melancolia, resentimentul, care răzbat din persoană/personaj, fiind o manifestare a modului de a fi argentinian, care îşi are rădăcinile în originea şi istoria naţiunii. Nu putem să nu pomenim, măcar în treacăt, de dragostea lui deosebită pentru tangou, iubire în care l-a concurat chiar şi pe Borges: tangoul este – după el – „un gînd trist, care se dansează“; „E unul din lucrurile bune ale Argentinei, cu o limbă populară de o mare profunzime. Tangoul, în sensul lui cel mai adînc, ne vorbeşte despre condiţia umană. Alte cîntece, alte dansuri sînt drăguţe, amuzante. Tangoul e metafizic.“

Ernesto Sábato a arătat de nenumărate ori că literatura argentiniană a marcat cu opere esenţiale marile crize trăite de naţiune şi a avut cuvinte elogioase pentru multe dintre monumentele literaturii naţionale. S-a exprimat întotdeauna elogios la adresa poemului naţional *Martín Fierro*, apreciindu-i, în mod deosebit, filonul naţional şi considerîndu-l o expresie a exilului pe care *gaucho* îl trăieşte în propria ţară, ca şi a problemelor spirituale ale omului din toate epocile.

Despre Esteban Echevarría aminteşte că a fost primul care a făcut cunoscut peisajul pampei în *Captiva*, fiind un adevărat pictor al barbarelor întîmplări din vremea guvernării lui Juan Manuel de Rosas, dar şi un teoretician al Tinerei Generaţii argentiniene.

Referitor la poetul José Mármol, spune că acesta „se exilează“ în byronienele-i *Cîntece ale pelerinului*, făcînd legendară epoca aceluiaşi Rosas, cu romanul *Amalia*.

Sábato nu-l uită nici pe Juan Cruz Varela, despre care aminteşte că glorifică eroi şi bătălii, dar în tragediile *Dido* şi *Argia*, se delectează adaptînd teme clasice, tot aşa cum, în multe dintre versurile lui, se extaziază în faţa „sexului frumos din Buenos Aires“.

Un loc aparte printre cei evocaţi îl ocupă poetul Rubén Darío: scriitorul modernist – arată Sábato – înclină balanţa în favoarea gratuităţii. Curentul poetic pe care îl consacră şi răspîndeşte Rubén Darío acreditează imaginea scriitorului independent, a cărui activitate substanţială e propria operă de artă şi căruia jurnalismul, profesoratul, uneori modestele funcţiuni publice şi, în cel mai bun caz, diplomaţia, îi asigură doar mijloacele de subzistenţă.

Sábato nu-l uită nici pe Leopoldo Lugones, pe care îl consideră cel mai elocvent exemplu de scriitor pur. După ce a aderat la modernism, al cărui reprezentant argentinian de frunte a fost, el şi-a cîntat patria (constanta sa preocupare), pămînturile şi tradiţiile.

Enrique Larreta – ne spune Sábato – a fost maestrul prozei moderniste argentiniene. Închis în turnul de fildeş al casei sale în stil spaniol din Buenos Aires, el este, înainte de toate, un scriitor rafinat.

Ricardo Güiraldes scrie, ca prin miracol, un *bildungsroman* creol, cunoscutul *Don Segundo Sombra*. E important pentru literatura argentiniană – nu uită să sublinieze Sábato – mai ales pentru că tratează tema reîntoarcerii la pămînt.

Nu lipsesc din lunga listă a moştenirii literare argentiniene, ultraismul, polemica străzilor Boedo şi Florida, profundul Ezéquiel Martínez Estrada, corozivul Eduardo Mallea, rafinatul Roberto Arlt, pătrunzătorul Leopoldo Marechal şi tot ceea ce a fost şi este valoare literară autentică în patria sa.

Dintr-o astfel de înşiruire de nume nu putea lipsi contemporanul Jorge Luis Borges, din ale cărui versuri recită Alejandra în *Despre eroi şi morminte*, şi care chiar apare, în trecere, ca personaj în acest roman, întîlnindu-se pe stradă cu Bruno şi Martín. Dar Sábato lasă să se întrevadă, încă din primul său volum de eseuri, o anume nuanţă, dacă nu chiar ermetică, oricum elitistă a gîndirii sale, în care, dacă nu se apropie, oricum nu se contrazice cu Borges.

Ernesto Sábato a scris mult despre Jorge Luis Borges în eseuri şi în menţionatul roman, şi s-a referit la el în nenumărate ocazii, în reportaje şi interviuri, ceea ce pune în evidenţă faptul că, deşi au cosmoviziuni şi concepţii despre artă şi literatură diferite, el a fost constant preocupat de locul ocupat de Borges în literatura argentiniană, de rolul jucat de acesta, de grupurile la care a aderat marele scriitor, de calitatea prozei lui şi de opiniile pe care le-a exprimat despre alţi creatori argentinieni.

Astfel încît nu e întîmplător că unul dintre cele trei articole mai ample ale primului său volum de eseuri îi e dedicat lui Borges (asupra căruia va reveni o dată şi încă o dată şi în alte volume de eseuri) şi, în mod concret, „romanului său poliţist“ *Moartea şi busola*. Impresia pe care i-au făcut-o tînărului Sábato povestirile lui Borges este tot atît de mare ca şi importanţa lor pentru faza iniţială a creaţiei sabatiene. Căci, încă de la început, Sábato dă dovadă de o profundă înţelegere a principalei preocupări borgesiene. El intuieşte şi înţelege fundamentul ontologic al întregii opere borgesiene, mai ales al povestirilor din *Ficţiuni*. E adevărat că Borges prezintă, ca narator, *rigoarea* care îl atrage atît de mult pe Sábato, dar îl lasă, totodată, într-o stare de insatisfacţie. Căci Sábato transferă asupra lui Borges şi a literaturii problema pe care o are el însuşi cu ştiinţa:

> „Şcoala de la Viena asigură că metafizica e o ramură a literaturii fantastice. Afirmaţia îi indispune pe metafizicieni şi îl binedispune cu asupra de măsură pe Borges – cărţile lui abundă în jocuri metafizice: el a făcut ontologia jocului de *truco* şi teologia crimei de mahala; ipostazele Realităţii lui sînt îndeobşte o Bibliotecă, un Labirint, o Loterie, un Vis, un Roman Poliţist; istoria şi geografia sînt simple degradări spaţio-temporale ale eternităţii în care domneşte un Mare Bibliotecar.“

Datorită acestei „ontologii a jocului de *truco*“, într-o povestire de Borges totul poate fi totul, ne spune Sábato. Iar cititorul care crede că nu face altceva decît să citească un roman poliţist se poate întîlni pe neaşteptate cu Dumnezeu. Pentru că Borges transferă literaturii atributele logicii şi ale matematicii (necesitatea şi rigoarea). Dar, deşi Borges i-a trezit speranţe de care el are nevoie, Sábato consideră că mai vîrstnicul său coleg *dă greş* tocmai în punctul decisiv: acolo unde exclude omenescul. De aceea, Sábato i-l preferă lui Borges pe Kafka (unul din preferaţii lui Jorge), autorul ale cărui labirinturi oferă imaginea complexităţii Legii care ar trebui să funcţioneze pentru „realitatea omenească“.

Ernesto Sábato insistă asupra confratelui său şi în *Geometrizarea romanului*. E evident că îl copleşeşte şi că îl fascinează imaginea lumii ca un „Mare Roman Poliţist“. Iar dacă spune că în *Moartea şi busola* trebuie să ţinem seama că „mania se supune unui canon geometric, iar seria de acte unui plan raţional“, e tocmai

pentru că această povestire uneşte logica interioară a autorului cu imaginea paranoiei, cu problemele existenţiale şi frenetica dorinţă de cunoaştere.

*

Încheiem aici, lăsînd restul (enorm de mult şi de multe!) în seama lecturii personale, dar fără a uita, desigur, să atragem atenţia că mare parte dintre eseurile acestor două volume pot fi înţelese astăzi, poate mai bine decît ieri, ca un avertisment în legătură cu riscurile pe care le comportă tehnocraţia şi alte boli ale lumii contemporane. La fel cum se poate vedea, în ansamblul lor, o exaltată revendicare a singularităţii, a persoanei ca fiinţă ireductibilă la masa umană, la cifră sau la oricare alt soi de generalizare care ar putea-o priva de specificitate. Căci aceste eseuri sînt chiar Ernesto Sábato.

ILEANA SCIPIONE

Prefaţa autorului

Dacă are chef să citească, din acest volum cititorul va putea afla ce am crezut despre problemele pe care le înfruntă omul în teribila criză a civilizaţiei noastre: robotizarea speciei umane, cataclismul care se apropie; modalitatea şi cauza ficţiunilor, sub care cred că se ascund marile enigme ale existenţei. Pricinile pentru care am părăsit ştiinţele fizico-matematice, ca să mă consacru în exclusivitate literaturii şi artei, pasiunile mele secrete încă din adolescenţă; şi, în fine, tot ceea ce se referă la viaţă şi la moarte, o mare taină pe care, mai curînd sau mai tîrziu, trebuie să o înfruntăm.

Desigur că am scris ca să fiu citit, ca orice autor, dar nu mă supăr dacă cititorul va lăsa oricînd cartea din mînă. Fratele meu mai mare, care mă purta pe umerii lui puternici pe cînd eram doar un băieţel, care, în cele din urmă, a fugit de respectabila noastră familie, ca să lucreze la circ, şi care era cunoscut în sat la noi drept „nebunul Sábato“, n-a citit niciodată vreo carte de-ale mele, dar totuşi l-am adorat toată viaţa. Nu mă supăr aşadar dacă îmi pune cineva deoparte volumul, după zece sau cincisprezece pagini. Am optzeci şi cinci de ani şi am adunat o oarecare înţelepciune.

E. S.
Santos Lugares, 5 iunie 1996

UNU ŞI UNIVERSUL

(1945)

Matildei Kusminsky-Richter[1]

[1] Matilde Kusminski-Richter este soţia lui Ernesto Sábato (n.tr).

„Cette amplification, que l'on confond si souvent avec le bien écrire, je le supporte de moins en moins... Quelle nécessité de faire un articol ou un livre...? Où trois lignes suffisent je n'en mettrai pas une de plus."

GIDE, *Pages de Journal*

Prefaţă la ediţia din 1968

Multă vreme m-am opus reeditării acestei cărţulii, în pofida insistenţelor editorilor şi ale prietenilor. Sînt atît de departe de cea mai mare parte a ideilor expuse în ea, încît simt, reexaminîndu-le, aceeaşi gingaşă ironie cu care privim vechile fotografii de familie: da, desigur, iată-ne, şi anumite gesturi ne trădează, poate chiar înclinarea capului sau felul de a ţine mîinile. Dar ce de riduri din jurul buzelor şi a ochilor ne mai despart! Cum ne-a mai devastat timpul surîsul şi rămăşiţa de prospeţime sau de spirit jucăuş! Ce prăpăstii s-au mai căscat între băiatul din fotografie şi bărbatul de azi! Cîte iluzii se observă la primul, rînd pe rînd pîrjolite de frig şi de furtuni, de morţile şi dezamăgirile atîtor doctrine şi fiinţe pe care le-a iubit!

Dar, pînă la urmă, m-am gîndit că refuzul de a reedita cartea ar putea fi luat drept o laşitate intelectuală şi am cedat, acceptînd. Cu toate acestea, aş vrea să-i cer cititorului să ierte arbitrarităţile şi violenţele de care va da, de cele mai multe ori motivate de pasiunea pe care întotdeauna am pus-o în idei, în atîtea ocazii pe care faptele le-au dezamăgit. Aşa am păţit cu suprarealismul, de care m-am apropiat cu fervoare în 1938, cînd lucram la Laboratorul Curie din Paris şi ura mea crescîndă pentru fetişismul ştiinţific m-a dus spre tipica revoltă împotriva Raţiunii şi a tot ceea ce e Obiectiv, cei doi idoli ai acelei religii. Trăindu-i limitele aşa cum le trăiam, dornic să găsesc o ieşire care să-mi permită să acced la omul concret înstrăinat de civilizaţia tehnolatră, era inevitabil să mă întorc spre suprarealism. Deja decadentă, mişcarea aceea nu mă putea satisface întru

totul şi, chiar dacă mă salva (şi continuă să mă salveze) o figură tragică precum cea a lui Artaud, era logic şi să-mi repugne mistificarea unor artişti ca Dalí, precum şi lipsa de rigoare filosofică şi dogmatismul lui André Breton, oricît de admirabilă i-ar fi opera poetică. În atari circumstanţe, nu pentru că aş fi încetat să iubesc suprarealismul, ci tocmai pentru că îl iubeam prea mult, într-unele dintre fragmentele acestei cărţi am reacţionat cu ironie sau asprime, deşi în mine avea să se păstreze tot ce avea mai bun mişcarea, manifestîndu-se cîţiva ani mai tîrziu în *Raport asupra orbilor*.

Procese psihologice şi spirituale similare pot explica aceste duritâţi şi pe altele de care va da cititorul. Iar în alte cazuri el va trebui să ţină seama de faptul că cei douăzeci şi trei de ani scurşi de atunci au afectat multe dintre ipotezele sau iluziile care încă mai apăreau în acea carte. Nu-mi închipuiam, de pildă, că stînga avea să ajungă să comită crimele pe care le-a înregistrat tirania stalinistă şi în care încă mai e imitată; nu aveam încă suficienta (şi amara) experienţă istorică care să-mi îngăduie să admit că nu merită să lupţi pentru dreptate socială, dacă lupta nu e, în acelaşi timp, şi una pentru libertatea fiinţei umane, pentru demnitatea ce i se cuvine. Dar, în clipele în care Rusia, cu toată forţa tancurilor ei, invadează o ţară mică şi lipsită de apărare precum Cehoslovacia, cel care ridică glasul în apărarea poporului vietnamez, făcut una cu pămîntul de către cea mai mare putere a lumii, nu poate decît să lase un semn trist şi melancolic lîngă paragrafele dedicate în acest tom iluziei sovietice.

E. S.

Santos Lugares, septembrie 1968

Avertisment

Reflecţiile care apar aici în ordine alfabetică[1] nu sînt rodul contemplării confuze a lumii: ele se referă la entităţi de care am dat pe drumul care duce la mine însumi. (Cineva se îmbarcă pentru a călători spre ţinuturi îndepărtate sau încearcă să-i cunoască pe oameni, sau cercetează natura, sau Îl caută pe Dumnezeu; apoi îşi dă seama că fantasma pe care o urmărea era chiar acel Cineva.) Dincolo de calea mea trebuie să existe şi alte entităţi, alte teorii şi ipoteze. Aici e vorba despre Universul meu particular şi, ca atare, incomplet, contradictoriu şi perfectibil; nu am nici cea mai modestă *Weltanschauung* care să poată satisface o persoană respectabilă sau germanică; le interzic inspectorilor urbanismului filosofic să-mi citească volumul (nu văd, pe deasupra, de ce l-ar citi).

Cartea mea e mărturia unui drum şi, în consecinţă, împărtăşeşte necurăţenia şi contradicţia, care sînt atributele mişcării. Îmi imaginez iritarea pe care le-o va produce fanaticilor sistemului, care au curioasa pretenţie de a fi proprietarii Adevărului, în raport cu alte mii de sisteme, ca printr-un soi de aranjament personal cu Organizatorul Spectacolului. Dinspre partea mea, eu recunosc că nu am relaţii atît de influente.

Ştiinţa mi-a fost, o vreme, tovarăş de drum, dar a rămas de-acum în urmă. Cînd întorc capul cu nostalgie, încă mai pot vedea unele

[1] Traducătoarea a respectat dorinţa autorului de a-şi expune reflecţiile în ordinea alfabetică obiectiv-neutră a „intrărilor“ care le servesc drept teme-titlu, dar le-a reordonat în ordinea alfabetică a versiunii lor româneşti şi a marcat (cu cifra notată în paranteză) ordinea lor din originalul spaniol (n.tr.).

dintre turnurile înalte pe care le-am zărit în adolescenţă şi care m-au atras cu frumuseţea lor străină de viciile cărnii. Curînd vor dispărea de pe linia orizontului meu şi doar amintirea lor va mai dăinui. Mulţi vor crede că aceasta e o trădare a prieteniei, cînd ea e, în realitate, o fidelitate faţă de condiţia mea umană.

Oricum, revendic meritul de a părăsi luminosul oraş al turnurilor – unde domnesc siguranţa şi ordinea – în căutarea unui continent plin de primejdii, dominat de conjecturi. Montaigne îi priveşte ironic pe oameni, pentru că ei sînt în stare să moară pe altarul conjecturilor. Nu văd nimic care ar merita această ironie: tocmai în asta constă măreţia bietelor fiinţe.

E. S.
Santos Lugares, toamna anului 1945

ADEVĂR ŞI FRUMUSEŢE (65). Există, oare, mai multă libertate pentru a face o sonată decît pentru a face un pod? Inginerul trebuie să respecte anumite legi (rezistenţa materialelor, gravitaţia, compoziţia forţelor). Muzicianul înfruntă legile armoniei. Ambii lucrează cu materiale obiective şi preexistente: fiare şi note. Ambii trebuie *să construiască*. În ambele cazuri, construcţia trebuie să îndeplinească anumite exigenţe: un rezultat maxim cu un minimum de elemente (stil?), echilibru, proporţia părţilor; nu cumva, în ambele cazuri, frumuseţea e rezultatul inevitabil al acestor exigenţe?

APEIRÓN (2). Ni se spune că imperfectul Univers în care trăim e format dintr-o substanţă unică, care se transmută fără pic de răgaz, asumîndu-şi, în chip tranzitoriu, forma arborilor, a criminalilor şi a munţilor. Precum artistul nesatisfăcut care îşi distruge continuu opera, procesul încearcă să copieze un Univers Fantastic, unde mişcarea e inexistentă, un Univers unde există Copacul, Animalul, Justiţia, Socrate şi Triunghiul. Toate obiectele sînt inalterabile, incoruptibile, pentru că prin ele nu trece timpul, care corupe şi transformă totul, care, poate, e coruperea şi transformarea.

Ca atare, lucrurile, morţile, iubirile din universul cotidian sînt un soi de grosolane aproximaţii ale Obiectelor Fantastice. Şi, cu toate că nu le-am văzut niciodată, credem că ele există undeva. Credem, bunăoară, în veşnicia a ceea ce numim Copac, care e o idee fixă, cristalizată, de care se apropie cu timiditate, udîndu-l şi îngrijindu-l,

o grămadă de particule universale, care înainte erau sare, munte şi apă. Această fiinţă fragilă şovăie şi moare înainte de a fi atins stadiul ideal, pentru că e ca şi cum natura ar fi duşmanul lucrurilor pure şi incoruptibile. Şi astfel piatra se transmută în copac, hidrogenul în oxigen, Platon în Aristotel, iubirea în ură, criminalul în sfînt.

BĂRBAT ŞI FEMEIE (33). Va exista mereu un bărbat pe care, deşi i se prăbuşeşte casa, îl va preocupa Universul. Va exista mereu o femeie pe care, deşi se prăbuşeşte Universul, o preocupă casa ei.

BERKELEY (3). Cînd doctorul Johnson a simţit că argumentele Episcopului îl înfundau într-un hăţiş, a hotărît să taie răul de la rădăcină, în chipul deja cunoscut al pragmaticilor englezi: a lovit cu vîrful piciorului o piatră şi a exclamat:

– Aşa le combat!

Voia să certifice astfel că piatra nu era o năzărire perceptuală. Dar pot, oare, primi pietrele lui Berkeley lovituri date cu vîrful piciorului? Doar şi în vise putem lovi o piatră!

Nu sînt interesat să îl salvez pe Berkeley, dar, pentru prestigiul inteligenţei, solicit argumente mai bune.

BORGES (4). Operele succesive ale unui scriitor sînt ca oraşele care se construiesc pe ruinele celor dinainte: deşi noi, ele prelungesc o oarecare nemurire, asigurată de legende vechi, de oameni din aceeaşi rasă, de aceleaşi apusuri de soare, de pasiuni asemănătoare, de ochi şi chipuri ce revin.

Cînd se fac săpături în opera lui Jorge Luis Borges, apar fosile disparate: manuscrisele autorilor unor erezii, cărţi de joc pentru *truco*[1], Quevedo şi Stevenson, texte pentru tangouri, demonstraţii

[1] *Truco* e un joc de cărţi cu mărirea mizei, practicat în Argentina, Paraguay şi Uruguay, pentru care Borges şi prietenii săi aveau un adevărat cult şi în care şiretenia şi prefăcătoria sfidează hazardul. Se joacă în două, patru sau şase persoane, care primesc de fiecare dată cîte trei cărţi, pentru a le juca una cîte una şi a face levate, pe care le cîştigă persoana care are cartea cea mai mare sau care izbuteşte să-şi convingă adversarii că ar avea-o. Ordinea valorilor este: as, trei, doi, rege, valet, damă şi alte numere. Pentru mărirea mizei se cere să ai două cărţi de aceeaşi culoare. Cu trei astfel de cărţi se face o *floare*, superioară ca valoare oricărei mize mărite (n.tr.).

matematice, Lewis Carroll, aporii eleatice, Franz Kafka, labirinturi cretane, mahalale din Buenos Aires, Stuart Mill, de Quincy şi craidoni cu pălării ponosite. Mixtura e aparentă: e mereu vorba de aceeaşi Mărie metafizică, dar cu altă pălărie: o partidă de *truco* poate fi nemurirea, o bibliotecă poate fi veşnica reîntoarcere, un *compadrito*[1] din Fray Bentos îl justifică pe Homer. Lui Borges îi place să-şi năucească cititorul: crezi că citeşti o povestire poliţistă şi dai, deodată, peste Dumnezeu sau peste falsul Basilide.

Cauzele eficiente ale operei borgesiene sînt, încă de la început, aceleaşi. Se pare că în povestirile din volumul *Ficţiuni* materia a atins forma perfectă, iar ceea ce era potenţial a devenit actual. Influenţa pe care Borges a avut-o mereu asupra lui Borges pare de nedepăşit. Îi va fi dat, oare, ca de acum înainte să se plagieze pe sine?

Prefaţînd *Invenţia lui Morel*[2], Borges se plînge că în romanele numite „psihologice“ libertatea se transformă într-o absolută arbitrariate: asasinii ucid din milă, îndrăgostiţii se despart din iubire; şi argumentează că rigoarea există doar în romanele numite „de aventuri“. Cred că lucrul acesta e adevărat, dar nu-l putem accepta ca o critică: e, cel mult, o definiţie. Doar în anumite romane de aventuri – cu preferinţă în cele poliţiste, inaugurate de Poe – există rigoarea care se poate atinge printr-un sistem de simple convergenţe, ca în geometrie sau în dinamică; dar rigoarea presupune înlăturarea caracterelor cu adevărat umane. Dacă în realitatea omenească există o Temă sau o Lege, ea trebuie să fie complexă la infinit, pentru a putea fi aparentă.

Necesitatea şi rigoarea sînt atributele logicii şi ale matematicii. Dar cum poate fi posibilă aplicarea lor în psihologie, dacă ele nici măcar nu pot ajuta la cunoaşterea realităţii fizice? După cum spune

[1] Personaje pitoreşti ale mahalalei, fanfaroni, bătăuşi şi lăudăroşi, care se distingeau prin modul de a se îmbrăca (exagerînd liniile modei), de a vorbi (*lunfardo*, argou în stilul celui practicat de delincvenţii din mahalalele oraşului Buenos Aires) *şi* de a se purta. Un *compadrito* era, cum ar fi spus Miron Radu Paraschivescu, un fel de „fante de gagiu“ (n.tr.).

[2] Roman considerat a fi capodopera lui Adolfo Bioy Casares, compatriotul şi prietenul lui Jorge Luis Borges (n.tr).

Russell, fizica este matematică, nu pentru că am şti mult despre lumea exterioară, ci pentru că tot ce ştim e prea puţin.

Dacă se compară unele labirinturi din *Ficţiuni* cu acelea ale lui Kafka, se observă diferenţa: ale lui Borges sînt de tip geometric sau şahist şi produc angoase intelectuale, ca problemele lui Zenon, care se nasc din absoluta luciditate a elementelor puse în joc; ale lui Kafka, în schimb, sînt coridoare tenebroase, fără fund, inscrutabile, iar angoasa e una de coşmar, născută din absoluta necunoaştere a forţelor puse în joc. În primele există elemente a-umane, iar în ultimele elementele sînt, pur şi simplu, umane. Detectivul Erik Lönnrot nu e o fiinţă din carne şi oase: e o marionetă simbolică, ce se supune orbeşte – sau cu luciditate, e unul şi acelaşi lucru – unei Legi Matematice; nu i se opune, tot aşa cum nici ipotenuza nu poate să opună rezistenţă demonstrării cu ajutorul ei a teoremei lui Pitagora; frumuseţea sa constă tocmai în faptul că nu se poate opune. La Kafka există, de asemenea, o Lege inexorabilă, dar ignorată la infinit; personajele lui au angoase, pentru că bănuiesc existenţa a ceva, opun rezistenţă aşa cum cineva se opune coşmarurilor nocturne, luptă împotriva Destinului; frumuseţea lor constă tocmai în această zadarnică rezistenţă.

S-ar putea spune şi că Borges face algebră, nu aritmetică (ca *Teste* sau *Leonardo,* ai lui Valéry). Memoriosul din Fray Bentos putea fi din Calcutta sau din Danemarca. Induce în eroare nevoia – inevitabilă, prin convenţie literară – de a le da nume precise personajelor şi locurilor. Se vede că Borges simte această limitare ca pe un viciu. Neputînd să-şi numească personajele *alfa, ene* sau *kappa,* le individualizează cît mai puţin: preferă unguri de hăt, de departe şi, în ultima vreme, mulţi scandinavi.

Şcoala de la Viena asigură că metafizica e o ramură a literaturii fantastice. Afirmaţia îi indispune pe metafizicieni şi îl bine dispune cu asupra de măsură pe Borges: cărţile lui abundă în jocuri metafizice; el a făcut ontologia jocului de *truco* şi teologia crimei de mahala; ipostazele Realităţii lui sînt îndeobşte o Bibliotecă, un Labirint, o Loterie, un Vis, un Roman Poliţist; istoria şi geografia

sînt simple degradări spaţio-temporale ale eternităţii în care domneşte un Mare Bibliotecar.

În *Trei versiuni ale lui Iuda*, Borges ne spune – şi noi îl credem – că pentru Nils Runeberg interpretarea pe care a dat-o despre Iuda a fost cheia descifrării unui mister central al teologiei, motiv de mîndrie, de bucurie şi de teroare: i-a justificat şi distrus viaţa. Putem adăuga: poate că şi din această pricină a acceptat rugul.

Pentru Borges, în schimb, tezele acelea sînt „uşoare exerciţii inutile ale neglijenţei sau ale blasfemiei". Cu aceeaşi bucurie – sau cu aceeaşi tristeţe, născută din lipsa oricărei credinţe – Borges va enunţa teza lui Runeberg şi contrariul ei, o va susţine sau o va contrazice şi, natural, nu va accepta rugul nici pentru una, nici pentru alta. Borges îl admiră pe omul capabil de *toate* opiniile, ceea ce echivalează unui anume soi de monism. Cîndva a plănuit o povestire în care un teolog luptă întreaga viaţă împotriva autorului unei erezii, îl combate şi, în cele din urmă, pune să fie ars pe rug: după moarte, constată că el şi autorul ereziei sînt o singură persoană. Şi Iuda îl reflectă, într-un fel, pe Iisus. Dar Borges nu s-ar lăsa ars nici pentru acest monism, căci şi el e dualist şi pluralist.

Teologia lui Borges e jocul unui sceptic şi motivul unei frumoase literaturi. Cum se explică, atunci, admiraţia lui pentru Léon Bloy? Nu admiră, oare, în el, cu nostalgie, credinţa şi forţa? Întotdeauna mi-a atras atenţia faptul că-i admiră pe cumetrii şi pe gagiii cu cuţitu-n brîu.

> De aceea, ridic următoarele chestiuni:
> Îi lipseşte, oare, lui Borges o credinţă?
> Oare scepticii nu sînt condamnaţi la vreun Infern?
> Nu e, oare, Borges acel Infern?

Pe domnia ta, Borges, patriarhul ereticilor din mahalalele oraşului Buenos Aires, latinistul argoului *lunfardo,* suma infiniţilor bibliotecari hipostatici, ciudat amestec de Asia Mică şi Palermo[1], de

[1] Cartier mărginaş al oraşului Buenos Aires, unde s-a născut Borges (n.tr.).

Chesterton şi Carriego[1], de Kafka şi *Martín Fierro*[2]*;* pe domnia ta, Borges, te văd înainte de toate ca pe un Mare Poet.

Şi apoi aşa: arbitrar, genial, tandru, minuţios, slab, mare, triumfător, îndrăzneţ, temător, ratat, magnific, nefericit, limitat, infantil şi nemuritor.

BUN-SIMŢ (57). Lumea experienţei casnice e atît de limitată în faţa universului, datele obţinute de simţuri atît de înşelătoare, reflexele condiţionate atît de puţin profetice, încît cea mai bună metodă de aflare a unor adevăruri noi este să ne asigurăm de contrariul a ceea ce ne sfătuieşte bunul-simţ. Aceasta e raţiunea pentru care multe progrese ale gîndirii umane se datorează unor indivizi ajunşi în pragul nebuniei. Printr-o logică strictă, Parmenide izbuteşte să dovedească faptul că realitatea e imobilă, eternă şi indivizibilă; dacă însă cineva îi face observaţia că, din contră, lumea e compusă dintr-o infinitate de lucruri şi că ele nu se află în repaus, ci se mişcă, şi că nu sînt eterne, căci se uzează, sau se strică, sau mor, filosoful spune:

– Aveţi dreptate. Lucrul acesta dovesteşte că lumea, aşa cum o vedem, e o iluzie.

[1] Evaristo Carriego (1883-1912) a fost unul dintre principalii exponenţi ai postmodernismului argentinian. Foarte admirat de Borges, care i-a dedicat un volum de eseuri, a scris un poem celebru, *La canción del barrio* („Cîntecul mahalalei", 1913), drama *Los que pasan* („Cei ce se duc", 1918) şi povestirile din volumul *Flor de arrabal* („Floare de mahala", 1927) (n.tr.).

[2] Scriitorul argentinian José Hernández (1834-1886), autorul poemului epic *El gaucho Martín Fierro* (1872), este considerat marele poet naţional argentinian; în 1879, publică o continuare a acestui poem, *La vuelta de Martín Fierro* („Întoarcerea lui Martín Fierro"). Într-un P.S. adăugat în 1974 la prefaţa scrisă pentru volumul *Recuerdos de provincia* („Amintiri din provincie"), Borges îşi admonestează compatrioţii: „Dacă în loc să canonizăm *Martín Fierro* am fi canonizat *Facundo*, istoria noastră ar fi fost alta, şi mai bună". La rîndul său, în prefaţa dialogată a volumului de eseuri *El escritor y sus fantasmas (Scriitorul şi fantasmele sale),* Sábato arată că literatura argentiniană a marcat cu opere esenţiale marile crize trăite de naţiune: „Înseşi începuturile sale, cu *Facundo,* lucrare greşită în plan sociologic şi istoric, dar roman genial. Iar criza care a urmat războiului cu Paraguayul […] cu *Martín Fierro* şi unele romane de Cambaceres şi Payró". Sábato elogiază de cîte ori are ocazia poemul naţional şi-i apreciază îndeosebi filonul social, considerîndu-l o expresie a exilului pe care *gaucho* îl trăieşte în propria-i ţară şi a eternelor probleme spirituale ale omului (n.tr.).

Mă îndoiesc că, după această concluzie, grecul mediu nu va spune că Parmenide e sărit. Pare o nebunie să afirmi, ca Zenon din Elea, că săgeata nu se mişcă sau că Ahile nu va ajunge niciodată din urmă broasca ţestoasă; sau, ca Hume, că eul nu există; sau, ca Berkeley, că întregul univers e o fantasmagorie. Dar acestea sînt teorii *logic* indiscutabile şi indică o posibilitate. Faptul că ele contrazic brutal bunul-simţ nu dovedeşte că ar fi şi incorecte. Aşa cum spune Russell, „adevărul despre obiectele fizice *trebuie* să fie ciudat. Ar putea fi inaccesibil, dar, dacă vreun filosof ar crede că a ajuns la el, faptul că tot ceea ce oferă drept adevăr e oarecum ciudat nu poate oferi o bază solidă pentru a-i combate părerea".

Cred că un tribunal care ar acţiona în numele bunului-simţ i-ar condamna la balamuc pe Zenon, Parmenide, Berkeley, Hume, Einstein.

Dar e demn de admiraţie faptul că bunul-simţ continuă să se bucure de un atît de mare prestigiu didactic şi civil, în pofida tuturor calamităţilor pe care le-a recomandat: planeitatea Pămîntului, geocentrismul, nebunia lui Pasteur. Dacă bunul-simţ ar fi prevalat, nu am avea nici radiotelefonia, nici serurile, nici spaţiul-timp, nici pe Dostoievski. Nici nu s-ar fi descoperit America, şi, în consecinţă, comentariul nostru nu s-ar fi publicat (fapt pe care, de altfel, nu am pretenţia să-l pun pe picior de egalitate cu descoperirea Americii).

Bunul-simţ a fost şi este în mod constant marele duşman al ştiinţei şi al filosofiei. Să afirmi că unele idei sînt neverosimile e o dovadă de înduioşătoare ingenuitate. Cu astfel de persoane se petrece oarecum ceva similar cu cele întîmplate ţăranilor despre care povesteşte Mark Twain şi care asistau la un spectacol de circ: cînd au văzut girafele, s-au ridicat şi au cerut banii înapoi, căci s-au crezut victimele unei escrocherii[1].

Omul mediu se fudulească cu un anume soi de şiretenie, care constă în a nu da crezare fantasticului. Dar, vorbind în termeni generali, se poate afirma că trăim într-o lume întru totul fantastică.

[1] Mai puţin vehement pe plan financiar, dar mai categoric pe plan filosofic, ţăranul lui Marin Preda, pe care l-am iubit cu toţii nespus de mult, a tranşat dilema fără drept de apel: „Asta e ceva care nu există" (n.tr.).

Faptul acesta evident e umbrit de evidenţa lui, aşa cum spune Montaigne despre *ce qu'on dict des voysins des cataractes du Nil*, care nu aud zgomotul.

Bunul-simţ e negarea fantomelor necunoscute, dar e credinţa în cele familiare: el neagă cinocefalii[1] şi monoculii[2], de parcă ar fi mai puţin monstruoasă existenţa persoanelor fără un corespunzător cap de cîine sau cu doi ochi, în loc de unul. E parţial adevărat că bunul-simţ e duşmanul miracolului, dar al miracolului „neobişnuit", dacă îmi este îngăduit.

E simţul comunităţii, apt pentru o confortabilă existenţă între modeste limite de spaţiu şi timp: în Laponia, el recomandă să-ţi oferi soţia trecătorului, iar aici, să îl asasinezi dacă o ia. Un galerian s-ar mira de pretenţia de a vindeca o durere de măsele cu o aspirină, ştiindu-se doar că aceasta se vindecă, dimpotrivă, cu o broască pusă pe obraz; printr-un mecanism similar, medicul s-ar mira dacă ar avea cineva pretenţia să vindece durerea de măsele cu ajutorul unei broaşte. Diferenţa constă (după medic) în faptul că ideea galerianului e o superstiţie, iar a sa, nu. Eu nu văd vreo diferenţă esenţială. La urma urmelor, o mare parte din terapeutica zilelor noastre constă din superstiţii cărora li s-a pus un nume grecesc. Într-adevăr, puţine persoane sînt tot atît de superstiţioase ca medicii: cînd se răspîndeşte o nouă superstiţie, precum aceea despre extirparea amigdalelor, ei ajung să creadă că *orice boală,* nu numai durerile de măsele, se poate vindeca prin acest ciudat procedeu. În general, se poate spune că pot combate energic o superstiţie numai oamenii superstiţioşi, deoarece ei sînt singurii care cred cu tărie în ceva: adevăraţii oameni de ştiinţă sînt prea prudenţi ca să combată definitiv ceva.

E uşor de demonstrat că bunul-simţ reprezintă magia şi fantezia cele mai dezlănţuite: cu acest diabolic consilier, un ţăran jură că pămîntul e plan şi că Soarele e un disc cu diametrul de douăzeci de centimetri. În furia lui magică, el poate ajunge nu numai să deformeze, ci şi să abolească mari sectoare din realitate.

[1] Cinocefalii, fiinţe cu cap de cîine (n.tr.).
[2] Monoculii, fiinţe cu un singur ochi (n.tr.).

E probabil ca multe probleme actuale ale filosofiei şi ale ştiinţei să îşi găsească soluţia cînd omul va decide o dată pentru totdeauna să se lipsească de bunul-simţ. Nici nu ieşim bine din micul nostru univers cotidian, că şi încetează să mai aibă valoare ideile şi prejudecăţile noastre. Din această cauză, absurdul ne asediază din toate direcţiile. Mai mult încă: e de dorit să fie aşa, căci aceasta ne garantează că sîntem pe drumul cel bun. Dacă un astronom prezintă cu privire la Univers o teorie acceptabilă pentru omul obişnuit, e sigur că greşeşte. Dacă un domn afirmă că în unele regiuni îndepărtate timpul stă în loc, el trebuie ascultat cu respect, căci ar putea avea dreptate.

Teoriile ştiinţifice şi filosofice sînt încă prea lipite de sistemul conceptual domestic. Poate că defectul lor e că sînt oarecum nesăbuite.

CAZUALITATE (5). Este, *în mod cazual,* un barbarism?[1]

CITATE (7). Există cel puţin două forme de a face paradă de o erudiţie enervantă: una, să dai citate peste citate, iar cealaltă, să nu dai nici unul. A doua e des întîlnită la genii. Unul dintre obiceiurile cele mai supărătoare ale oamenilor de geniu e dispreţul lor faţă de expresiile cunoscute, pricinuit, probabil, de o simplă chestiune de competenţă, dat fiind că ei înşişi sînt constructori de fraze ce vor deveni cunoscute în viitor. Astfel, geniile au obiceiul de a se cita insistent pe ei înşişi; sub pretextul că fug de strălucirea erudiţiei făţişe, practică una dintre formele ei cele mai odioase: erudiţia de sine, ca erudiţie cu semnul minus, şi sfîrşesc prin a cădea într-o pedanterie răsturnată.

E, aşadar, prudent să se folosească o doză prietenoasă de citate. Şi, pe deasupra, cinstit vorbind, cum ar fi posibil în zilele noastre să scrii ceva fără a-i cita pe Rilke, Kafka sau Heidegger? Sau, cel puţin, fără a face uz de cuvîntul *Weltanschauung?*

CONTINUITATEA CREAŢIEI (9). Catastrofa care ar cufunda omenirea în mizerie şi ignoranţă ar transforma valoarea tuturor operelor de artă şi ar anihila bogăţia lui Leonardo şi a dialogurilor

[1] Cuvîntul spaniol *casualidad* are, de cele mai multe ori, sensul de „întîmplare". Această traducere ar fi stricat însă jocul de cuvinte (n.tr.).

platoniciene: nimeni nu poate vedea într-un roman, într-un tablou, într-un sistem filosofic mai multă inteligenţă şi mai multe nuanţe spirituale decît conţin.

Dar, chiar şi fără o catastrofă, omenirea se schimbă fără răgaz şi, o dată cu ea, creaţiile trecutului şi personajele istorice: *prezentul naşte trecutul;* acel Cervantes care a scris ieri *Don Quijote* nu e acelaşi cu cel de azi; cel de ieri era un aventurier plin de viaţă şi de un umor lipsit de griji; cel de azi e academic, îmbătrînit, şcolar, antologic. Acelaşi lucru se petrece cu Don Quijote, care oscilează între ridicol şi sublim, după epoca, vîrsta şi talentul cititorilor. Nu există un atare abis între realitate şi ficţiune. Astăzi Cervantes e tot atît de real – sau fictiv – ca şi Don Quijote. La urma urmelor, noi nu l-am cunoscut pe nici unul din ei şi nu ne e limpede existenţa sau inexistenţa lor efectivă, în carne şi oase; despre amîndoi avem informaţii literare, pline de credinţe şi presupuneri. În fapt, Don Quijote e mai puţin fictiv, căci istoria sa apare relatată într-o carte, în chip coerent, ceea ce nu se întîmplă cu istoria lui Cervantes.

DALÍ (11). Se comentează dacă Dalí e veritabil sau farsor. Dar are vreun sens să spunem că şi-a trăit cineva viaţa într-o farsă? De ce să nu presupunem contrariul: că neîntrerupta farsă e propriul lui adevăr? Orice expresie e, în definitiv, o formă de sinceritate.

DESCOPERIREA AMERICII (12). H.G. Wells spune: „Pentru ştiinţă a fost o nenorocire că primii europeni sosiţi în America au fost nişte spanioli lipsiţi de curiozitate ştiinţifică, însetaţi doar de aur şi care, împinşi de un fanatism orb, exagerat, în plus, de recentul război religios, abia dacă au făcut cîteva observaţii interesante despre obiceiurile şi ideile primitivilor noştri. I-au asasinat, i-au jefuit, i-au supus sclaviei, dar nu s-au informat despre nici unul dintre obiceiurile lor."

Botanistul Hicken emite următorul verdict: „Au sosit aşadar primii exploratori ai bazinului lui Río de la Plata cu bagajul lor aristotelic, aproape complet analfabeţi..."

Lăsînd la o parte ideea formaţiei aristotelice a marinarilor spanioli – şi curajoasa sinonimie dintre aristotelism şi analfabetism –, opiniile citate o reflectă pe aceea care a dăinuit multă vreme cu privire la descoperirea şi colonizarea Americii. Dar nu e clar cum se pot înfăptui descoperirea unui continent, lungile şi riscantele călătorii maritime, schiţarea hărţilor geografice şi exploatarea minelor peruane şi mexicane, fără cunoştinţe de astronomie, geografie, navigaţie, cartografie şi metalurgie. Pentru anume considerente, H.G. Wells poate fi acuzat de lipsă de imaginaţie, lucru ciudat, iar doctorul Hicken, de un optimism exagerat cu privire la posibilitatea de a combina doctrina lui Aristotel cu analfabetismul.

Această negare superioară a fost posibilă graţie legatului astronomiei greceşti, pe care ulterior l-au îmbogăţit arabii, evreii şi creştinii din Evul Mediu, stimulaţi de nevoi tehnice şi de prejudecăţi astrologice; *Tablele Alfonsine*[1] sînt suma a tot ceea ce era considerat esenţial în epocă în domeniul ştiinţelor astronomice. Astronomia nativă e iberică şi se trage din Regimentele navigaţiei portugheze; ea e rezultatul colaborării lui Abraham Zacuto cu specialiştii în navigaţie din Comisia de Matematicieni de la Lisabona şi, mai ales, cu José Visinho; e o aplicaţie a doctrinelor greco-arabe din lucrarea lui Alfonso al X-lea.

Metalurgia, care a permis exploatarea minieră a Americii, provenea de la romani şi fusese perfecţionată de arabi în minele de la Almadén.

Reciproc, marile descoperiri din veacurile al XIV-lea şi al XV-lea lichidează superstiţiile, prejudecăţile astronomice, lingvistice, climatologice. Se consolidează tendinţa abia schiţată către examinarea liberă şi, atît prin revoluţia spirituală pe care o determină, cît şi prin transformările economice şi sociale, descoperirile din epocă fac şi mai pregnant un fapt cultural precum Renaşterea. Inventarea tiparniţei duce la creşterea importanţei acordate ideilor noi şi începe era unei notorii activităţi materiale şi spirituale. O dată cu descoperirea,

[1] Redactate în vremea şi sub directa îndrumare a lui Alfonso al X-lea el Sabio (cel Înţelept, 1221-1284) (n.tr.).

se risipesc precum fantomele nopţii monştrii despre care Strabon, Aristotel şi unii gînditori medievali îşi imaginau că populau lumea dincolo de graniţele ecumeniei; baziliscii, grifonii, dragonii, dispar împreună cu fabuloasele lor mări şi pămînturi de baştină: zona periustă, plămînul marin, marea tenebroasă. Amiralul[1] abia dacă notează în caietele lui apariţia a două sau trei sirene, nu prea frumoase. Din acel moment, monştrii îşi pierd condiţia de obiecte reale (cîştigînd, e drept, veşnicia pe care le-o conferă condiţia de obiecte ideale).

Însuşi Columb avea spirit ştiinţific, simţul observaţiei şi preocupări teoretice. Observaţiile lui cu privire la declinaţia magnetică ar fi suficiente pentru a-i asigura un loc în istoria Fizicii; teoria sa cu privire la fenomen e, cu siguranţă, falsă, dar tot false sînt şi cele actuale. Chiar şi erorile Amiralului sînt ştiinţifice, dar, departe de a servi la condamnarea sa, ele sînt cea mai bună dovadă a sănătoasei sale încrederi în ştiinţa epocii. *Cea mai mare eroare dintre toate cîte a comis a fost, fără doar şi poate, însăşi descoperirea*. Cu privire la ea, manualele şcolare au răspîndit imaginea unui Columb omniscient, care perorează în faţa viclenei comisii din Salamanca, ignorantă şi prost dispusă. E greu de ştiut astăzi ce s-a discutat cu ocazia acelei întruniri, dar se poate presupune că multe dintre argumentele aduse împotriva Amiralului erau, ştiinţific, corecte. Nu e de crezut că s-a discutat despre posibilitatea teoretică de a ajunge în Orient plecînd din Occident: pe atunci, nici o persoană cu nivel mediu de cultură nu nega sfericitatea Pămîntului, pe care o *probase* Eratostene din Alexandria. E posibil să fi existat două categorii de obiecţii. Prima se referea la faptul că, odată depăşită o anume marjă de navigaţie, teologii ar fi putut evoca posibilitatea unei „alunecări"; aceasta era o opinie curentă, căci, cum nu se cunoştea gravitaţia spre centru, se credea că regiunile ceva mai îndepărtate de centrul european erau imposibil de locuit. Din pricina excesivei înclinaţii a solului, Sfîntul Isidor nu admitea nici măcar existenţa locuitorilor Libiei; cu atît mai puţin se putea crede în posibilitatea de a da ocol lumii, şi asta din aceleaşi raţiuni pentru care se nega existenţa antipozilor, nişte absurzi locuitori cu capul în jos; însuşi Cicero, eclectic şi

[1] Cristofor Columb (n.tr.).

sceptic, a crezut necesar să-l asigure pe prietenul său Luculus că nu dispreţuia „acea credinţă" (*Primele chestiuni academice,* Cartea a II-a). A doua categorie de obiecţii care i s-ar fi putut aduce Amiralului era de bun-simţ şi demnă de atenţie: geodezii greci calculaseră valori destul de diferite pentru circumferinţa terestră, iar cea pe care Paolo del Pozzo Toscanelli i-a oferit-o lui Columb pe harta sa se baza pe datele lui Posidonio – cu mult inferioare valorilor reale – şi pe calculul exagerat pe care îl făcuse cu privire la întinderea vechiului continent. Pe scurt, Columb s-a gîndit că distanţa pînă în Orient nu era mai mare de 1 200 de leghe, traseu pe care se socotea că-l va parcurge în cinci săptămîni. Dar mulţi eruditi din epocă aveau cunoştinţă de calculele lui Eratostene, care sînt aproape exacte, şi ofereau o valoare mult mai mare decît cea obţinută de Posidonio. Ele demonstrau că voiajul era o nebunie.

Cu toate acestea, Columb a plecat în expediţie şi hazardul a vrut ca el să ajungă la noul continent chiar şi cu cinci săptămîni întîrziere, ceea ce explică de ce şi-a întărit convingerea că ajunsese în Indii. Astăzi ştim că Eratostene din Alexandria calculase cu uimitoare precizie, iar Columb şi consilierii săi tehnici greşiseră. Dar omenirea progresează tocmai din cauza acestui fel de greşeli.

DETERMINISM (13). Ameţitoarea idee că totul se leagă inexorabil şi că, dacă Cleopatra ar fi avut un alt fel de nas, domnul J.M. Smith, funcţionar la Banca din Boston, ar fi avut o altfel de viaţă îi cam demoralizează pe mulţi: „Dacă asta e sigur, spun ei, nu merită să faci eforturi pentru nimic." Ei nu-şi dau seama că, *dacă asta e sigur,* nu există un asemenea efect demoralizator: aparenta demoralizare au hotărît-o dinainte infinitele cauze care au precedat-o.

O naivitate similară e provocată adeseori de ideea veşnicei reîntoarceri: unele persoane cred că pot să se lase în voia sorţii, pentru că s-au convins că viaţa şi universul nostru au mai existat exact la fel şi în alte dăţi şi au să mai existe într-o infinitate de alte dăţi. Dar, dacă există cu adevărat veşnica reîntoarcere şi reproducerea identică a ciclurilor, rezultă clar că lăsarea în voia sorţii nu poate fi o noutate: ea a avut loc în fiecare ciclu şi trebuie să aibă loc în vecii vecilor.

„Şi, atunci, ce?“ spun oamenii aceia descurajaţi, chiar dacă deja se tem că descurajarea nu le e nici voluntară, nici nouă. Dar e foarte simplu: e suficient să negi determinismul absolut şi veşnica reîntoarcere.

DOGMATISM (16). De-a lungul tuturor epocilor istoriei, cei mai încrîncenaţi duşmani ai Dogmei s-au recrutat dintre partizanii unei Dogme diferite, care s-au ars pe rug, spînzurat sau crucificat reciproc. Autenticul spirit liber e deschis în faţa tututor posibilităţilor, inclusiv a dogmelor şi a superstiţiilor. El ar trebui să fie esenţa gîndirii ştiinţifice şi filosofice; şi, logic, chiar este, dar e ciudat că, din punct de vedere psihologic sau istoric, izbuteşte să fie: oamenii de ştiinţă şi filosofii sînt oameni în carne şi oase, şi nu le lipsesc viciile celorlalţi muritori; îşi domină mai bine inteligenţa şi au mai mult spirit critic, dar diferenţa e de grad, nu de esenţă.

Şi astfel, dăm de ceva curios: secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea au dezlănţuit un soi deosebit de primejdios de dogmatism: cel ştiinţific. E adevărat că în secolul nostru unii dintre cei mai mari epistemologi au recomandat prudenţa şi modestia; dar, impresionat de dezvoltarea tehnicii, omul de pe stradă nu vede bîjbîielile teoretice şi şi-a însuşit cea mai ciudată superstiţie: a ştiinţei; ceea ce e ca şi cum ai spune că şi-a însuşit superstiţia că nu trebuie să fie superstiţios.

Chestiunea era previzibilă: ştiinţa e din ce în ce mai puternică şi mai abstractă, adică misterioasă; pentru cetăţean, ea a devenit un soi de magie, pe care o respectă cu atît mai mult cu cît o înţelege mai puţin. Noul ezoterism are drept demnităţi Frica şi Puterea, iar aceste forţe generează întotdeauna superstiţii.

În ştiinţă, există un element etern şi unul mortal: primul e metoda, care constă din observare grijulie şi raţionament impecabil; elementul mortal e, în schimb, chiar cunoaşterea. Teoria lui Ptolemeu a fost depăşită de cea a lui Copernic, aceasta de cea a lui Einstein, iar cea a lui Einstein trebuie să fie depăşită de alta, mai complexă. *Gîndirea* se dezvoltă adeseori prin aceste negocieri dialectice. Tocmai caracterul mortal al cunoaşterii îi face atît de grijulii pe oamenii de ştiinţă, care nu sînt niciodată dogmatici, atunci cînd sînt autentici. În linii generale, se poate spune că ei practică cu atît mai puţin dogmatismul ştiinţei, cu cît au pătruns mai profund în ea; dă dovadă de mai mare fanatism ştiinţific medicul, a cărui ştiinţă e, probabil, în stadiul în care era fizica în epoca lui Aristotel, decît matematicianul, a cărui ştiinţă, fiind cea mai simplă dintre toate, e cea mai avansată.

Dacă e sigur ceva în cunoştinţele noastre, acesta e adevărul că toate cunoştinţele actuale sînt, parţial sau total, greşite. Peste o sută de ani, vor părea monstruoase operaţiile pe care medicii din secolul al XX-lea le-au făcut ulceroşilor. În general, va părea destul de comică dorinţa de a vindeca local, care reflectă tendinţa omului naiv de a fărîmiţa realitatea. Experienţa de pînă acum a demonstrat că vechi teorii care constituiau Dogma abia dacă s-au vădit a fi Greşeli. Acest fapt melancolic ar trebui să-i pună pe gînduri pe medici şi, în general, pe oamenii de ştiinţă care dogmatizează. Să se gîndească, măcar cu puţin curaj, că procesul de transmutare a Dogmei în Greşeală *s-a sfîrşit deja* şi că acum tot ce spun e inmutabil. Nu văd, cu toate acestea, de ce trebuie să se stabilească o graniţă între Dogmă şi Greşeală, iar ea să treacă tocmai prin epoca noastră.

DROITSURRÉALISME (17). Am decis să organizăm o şcoală pentru a picta ce se află la dreapta şi deasupra realităţii, lăsînd celelalte zone altor cercetători.

DUMNEZEU (14). Mulţi gînditori susţin că Metafizica nu poate demonstra nimic. Oricum ar fi, se pare că probleme precum existenţa lui Dumnezeu îşi găsesc locul numai în Filosofie; dacă ea nu este bună de nimic, cu atît mai rău pentru cei cărora nu le ajunge credinţa şi simt nevoia de a *demonstra* existenţa sau inexistenţa lui Dumnezeu; dar să nu se caute argumentele în ştiinţă!

Ştiinţa e total străină de această chestiune, dovadă că unii au pretins să scoată din ea argumente în favoarea şi defavoarea existenţei lui Dumnezeu: Kepler şi Newton se extaziau în faţa ordinii universale care, după ei, implica existenţa Celui care o stabilise; Maupertuis presupunea că principiul minimei acţiuni din dinamică era cea mai bună dovadă a unei Înţelepciuni Divine; Jeans crede

că universul nostru a fost construit de un Zeu Matematic, care cunoaşte calculul tensorial şi teoria grupurilor. Pe de altă parte, există spirite dispuse să creadă că dezvoltarea ştiinţei demonstrează inexistenţa lui Dumnezeu; dar eu nu văd cum poate fi reconfortantă descoperirea legilor din domeniul biologiei şi al psihologiei pentru cei care gîndesc astfel; dacă am înţeles bine, experienţele lui Pavlov demonstrează că o mare parte din lumea psihică dă dovadă de obedienţă faţă de legile stricte; dar nu e oare existenţa legilor ineluctabile tocmai cea care îi face pe alţii să creadă în existenţa lui Dumnezeu?

În realitate, listarea opiniilor ar demonstra că o mare parte dintre înţelepţi cred într-un Principiu Ordonator. Mie mi se pare că ştiinţa strictă nu poate aduce nici o dovadă în această chestiune. În măsura în care oamenii săi le pronunţă, aceste anxioase afirmaţii nu aparţin ştiinţei, ci Teologiei sau Metafizicii, pe care ei le urăsc atît de tare.

EDUCAŢIE (19). Animalul se educă lovindu-se de lumea exterioară şi formîndu-şi astfel reflexe care îl fac apt să suporte viaţa. Copilul, la fel. Nu văd, în acest caz, cum se poate considera că unele pedepse sînt contraindicate; oare mîna tatălui nu face parte din lumea exterioară? Nu cred că s-ar putea încerca să se argumenteze în chip serios că există o diferenţă esenţială între un copil care se duce spre un obiect şi un obiect care vine spre un copil; s-ar cădea din nou în obscurele credinţe ale mişcării absolute.

EXPANSIUNEA UNIVERSULUI (23). Ideea universului în expansiune vine dintr-un memoriu al astronomului olandez W. De Sitter, publicat în 1917 şi care, ducînd pînă la ultimele consecinţe teoria lui Einstein, ajungea la următoarea concluzie: timpul nu curge la fel de repede peste tot; privit dinspre Pămînt, el întîrzie din ce în ce mai mult, pînă ajunge în teritorii unde se opreşte complet. În aceste îndepărtate regiuni ale spaţiului, lucrurile nu se petrec, ci sînt. Concluziile lui De Sitter păreau prea fantastice pentru a corespunde realităţii (de parcă realitatea ar avea obligaţia să fie plicticoasă). Dar există un mod de a pune această teorie la încercare: dacă timpul se scurge mai lent, pendulul unui ceas trebuie să oscileze

mai lent; nu e posibil să instalăm ceasornice cu pendul între Pămînt şi marginile universului nostru, dar nici nu e nevoie: atomii din fiecare astru oscilează precum ceasornicele, iar culoarea luminii pe care o emit e expresia vitezei, tot aşa cum tonul unei note muzicale e expresia frecvenţei cu care vibrează coarda. Şi, tot aşa cum nota coboară cînd scade numărul de vibraţii pe secundă ale coardei, culoarea luminii se apropie din ce în ce mai mult de roşu.

Dacă e sigur că în zonele locuite de îndepărtate nebuloase timpul se scurge mai încet, lumina care ne vine de acolo trebuie să fie uşor înroşită. Astronomii Slipher şi Humason au fotografiat spectrele unei astfel de nebuloase: fotografiile au revelat că lumina era mai roşiatică decît cea corespunzătoare condiţiilor normale. Cele două sute de nebuloase examinate la observatoare de la Monte Wilson şi Flagstaff au confirmat predicţia astronomului olandez.

Dar mai exista o variantă: înroşirea putea fi cauzată de rapida retrocesie a nebuloaselor, la fel cum fluieratul unei locomotive devine tot mai grav, pe măsură ce aceasta se îndepărtează. În opoziţie cu ipoteza paraliziei timpului, a apărut cea a expansiunii generale a Universului, ipoteza exploziei bulei cosmice. Această idee a sugerat-o Friedmann în 1922, a dezvoltat-o abatele de Lemaître în 1927 şi a dus-o pînă la cele mai stranii consecinţe Eddington în 1930. Însuşi Eddington spune despre ea: „Conţine elemente atît de incredibile în aparenţă, încît aproape mă simt indignat că altcineva, cu excepţia mea, ar putea crede în ea.“ *Dar a avut puţine motive de indignare.*

Acest mister are o cheie: constanta lambda. Prima lege einsteiniană a gravitaţiei afirmă că tensorul G e nul (G = 0), formulă care, aşa cum spune Eddington, are meritul de a fi scurtă, dacă îi lipseşte cel de a fi clară. Formula se lovea de unele dificultăţi la distanţe infinite, dar întotdeauna există o formulă pentru rezolvarea dificultăţilor cu infinitul: abolirea lui. Un an mai tîrziu, Einstein şi-a modificat uşor ecuaţia, pentru ca, la mari distanţe, spaţiul să se închidă şi să aibă o dimensiune finită; formula modificată a fost $G = \lambda g$ şi în ea apare pentru întîia oară misterioasa constantă lambda.

Einstein a emis această constantă cu teamă, aproape cu neîncredere. Dar H. Weyl a pus-o în prim-planul teoriei sale despre cîmp. Cu toate acestea, teoria relativităţii s-a arătat incapabilă să calculeze singură valoarea lui lambda.

Atunci Eddington a emis o teorie revoluţionară. Ghidîndu-se după ideea că termenul „expansiune“ se referă la ceva esenţialmente relativ, a atacat enigma dintr-un punct de vedere nou. Cînd spunem că Universul se dilată, vrem să semnalăm că se măreşte *în raport cu ceva de mărime constantă,* de exemplu, metroul din Paris. Acest tip de expresii au o valoare relativă: cînd ajunge în Lilliput, Gulliver e gigant, dar cînd ajunge la Brobdingnag, e pitic.

Putem spune că Universul se dilată în raport cu planeta noastră şi cu trupurile noastre; dar putem afirma şi că el are o mărime constantă şi că trupurile noastre devin cu repeziciune din ce în ce mai mici. O fiinţă de dimensiuni cosmice ar vedea, de-a lungul a milioane de ani, cum se contractă treptat micul nostru sistem planetar; Pămîntul ar descrie o orbită descrescătoare, anii noştri s-ar scurta, viaţa omului ar fi mai trecătoare: „Actori ai unei drame jucate în beneficiul spectatorului cosmic, noi străbatem arena vieţii. În succesiunea scenelor, el observă că actorii sînt din ce în ce mai mici, iar acţiunea mai rapidă. Cînd se trage cortina pentru ultimul act, actorii pitici se mişcă pe scenă cu o viteză fantastică. Sînt mereu mai mici şi se mişcă mereu mai iute. O ultimă şi ceţoasă tuşă microscopică de intensă agitaţie. Şi apoi nimic.“

În conformitate cu acest sens relativ al cuvîntului, Eddington s-a gîndit că era imposibil să se vorbească de expansiune, dacă nu se fixa tipul constant. Acesta era, în definitiv, atomul. Jocul se desfăşura atunci între cele două extreme: Universul şi atomul. Expansiunea Universului şi contractarea atomului erau expresii echivalente.

Dar expansiunea Universului apărea guvernată de constanta lambda, iar această constantă era înconjurată de mister şi teamă. Unde, oare, se ascundea taina ei? Concluzia era clară: ea trebuia să fie în atom, căci acesta era elementul uitat. Eddington s-a gîndit că, într-un fel, explicarea apariţiei constantei şi chiar calcularea valorii ei trebuiau să fie posibile prin alăturarea celor două teorii: cea a lui Einstein, aplicabilă Universului, şi cea cuantică, aplicabilă atomului (Cf. *Relativity Theory of Protons and Electrons,* Cambridge, 1936).

Multă vreme, Eddington şi-a propus să dea la o parte vălul care acoperea taina constantei. Existau multe alte taine asemenea ei în universul fizic, cinstite şi recunoscute; se credea că şapte dintre ele guvernau structura şi ritmul cosmosului, ca o simfonie heptatonică: sarcina electronului, masa electronului, masa protonului, constanta lui Planck, viteza luminii, constanta gravitaţiei universale, constanta lambda.

Chestiunea era: cîte dintre ele sînt cu adevărat de bază şi dacă nu există, oare, legături secrete necunoscute între unele dintre ele. Ştiinţa a progresat prin unificări succesive, care constau, în definitiv, din revelarea acestor identităţi secrete.

În *New Pathways in Science,* Eddington decide că dintre cele şapte constante trebuie să fie eliminate trei, pentru că se bazează pe alegerea arbitrară a unor modele de lungime, timp şi masă. Rămîn patru, care par fundamentale, iar printre ele figurează şi lambda, cheia. Protejarea relativităţii şi a cuantelor îl ajută să facă un pas înainte: conchide că toate cele patru constante sînt variaţii ale uneia singure; o calculează şi vede că rezultatul obţinut e conform cu datele obţinute în spectrele nebuloaselor în retrocesie.

O singură constantă guverna cosmosul: lambda era numărul secret cu care Marele Arhitect construise Templul. Lambda era puntea dintre Univers şi atom. Poate că acea punte întrezărită de-a lungul multor ani de meditaţii şi calcule e ireală, fictivă; poate că, precum dragonii şi grifonii, abia de aparţine muzeului monstruos al obiectelor de la Meinong: chiar şi aşa, ea are calitatea de a fi de o rară frumuseţe.

Dar Eddington nu făcuse încă pasul cel mai curajos. Se menţinuse, ca prin miracol, pe terenul fizicii. Cu siguranţă că obţinea legile şi constantele Universului prin jocuri matematice, plecînd de la un singur număr; dar numărul acela mai era încă un mesaj din lumea exterioară, din vastul continent de *dincolo* de subiect. Lambda mai era încă un *dat,* iar fizica era, în pofida tuturor, o ştiinţă *a posteriori*. Eddington avea nevoie ca astronomii şi fizicienii să-i dea numărul obţinut cu telescoape şi balanţe, pentru ca apoi el să edifice fizica. Dar

se apropia ce era mai rău: Eddington avea să încerce să demonstreze că numărul poate fi calculat întorcînd spatele naturii şi cercetînd formele cunoaşterii noastre (Cf. *The Philosophy of Physical Science*).

Să presupunem că un ihtiolog vrea să studieze peştii de mare. În acest scop, el aruncă năvodul în apă şi scoate o cantitate de peşti diferiţi; repetă operaţia de multe ori, cercetează şi clasifică tot ce a pescuit; procedînd cum se obişnuia în ştiinţă, îşi generalizează rezultatele sub formă de legi:

1. Nu există peşte care să aibă sub cinci centimetri lungime.

2. Toţi peştii au bronhii.

Ambele afirmaţii sînt corecte cu referire la ce a pescuit el şi e de presupus că vor continua să fie, ori de cîte ori va repeta operaţiunea. Regatul peştilor e lumea fizică, ihtiologul e omul de ştiinţă; năvodul – aparatul prin care se realizează cunoaşterea.

Doi spectatori îl urmăresc pe pescar fără să spună nimic, pînă cînd el îşi formulează legile. Atunci unul din ei face următorul comentariu:

– În prima lege, afirmaţi că nu există peşti sub cinci centimetri lungime. Cred că această concluzie e simpla consecinţă a năvodului pe care îl folosiţi; cadrul lui nu e apt pentru pescuirea peştilor mai mici, dar din acest fapt nu puteţi conchide că *nu există* peşti mai scurţi.

Ihtiologul ascultă afirmaţia cu dispreţ, pentru că el aparţine noii categorii de oameni de ştiinţă: crede că ştiinţa trebuie să se ocupe numai de ceea ce poate fi observat. Şi răspunde:

– Orice lucru care nu poate fi pescuit cu năvodul meu e *ispo facto* în afara cunoaşterii ihtiologice şi nu mă interesează. Cu alte cuvinte: numesc peşte ceea ce poate pescui năvodul meu şi nu încape îndoială că acestui soi de fiinţe i se potriveşte de minune prima mea lege. „Peştii“ la care vă referiţi sînt peşti metafizici. Nu intră în competenţa mea.

Pînă în acest moment, fizicianul de laborator nu se va alarma în faţa manifestărilor lui Eddington. Din contră, va primi cu simpatie opinia sa că ştiinţa trebuie să fie edificată folosindu-se numai entităţi observabile. Dar, din acest moment, va avea excelente motive de indignare, căci intră în scenă al doilea spectator:

– V-am auzit convorbirea cu celălalt spectator şi mă grăbesc să vă fac cunoscută simpatia mea. Cred aşadar că e inutil să discutăm despre peşti nepescuibili, mai ales dacă e vorba de ihtiologie, nu de metafizică. Ei bine, dumneavoastră vă stabiliţi legile prin tradiţionala metodă a examinării celor pescuite. V-aş putea sugera o metodă mai eficace?

– Nu văd nici un inconvenient, deşi mă îndoiesc că există, răspunde ihtiologul, neîncrezător.

– Nu vi se pare că aţi fi putut formula prima lege doar examinînd năvodul? N-aţi observat că el are un cadru de fix cinci centimetri?

– Da, chiar aşa e.

– În aceste condiţii, puteţi afirma *a priori* şi o dată pentru totdeauna că niciodată nu vor exista peşti care să aibă mai puţin de cinci centimetri lungime. A doua lege poate da greş; poate că în alte ape aţi putea pescui peşti fără bronhii; dar prima, elaborată prin examinarea năvodului, nu vă va trage clapa niciodată: ea e necesară şi universală, e legea prin excelenţă. „Legea“ bronhiilor abia de e o generalizare empirică şi vă expune deziluziilor; sincer vorbind, e o lege destul de neplăcută şi nu ar strica să vedem dacă nu am putea să o înlocuim cu alta, din prima categorie.

Primul spectator e un metafizician care disprețuieşte fizica, din pricina limitelor ei, al doilea e un epistemolog care crede că poate da o mînă de ajutor fizicii, din pricina limitelor ei. Metoda tradiţională a examinării sistematice a datelor obţinute prin observare nu e unicul drum care conduce la legile ştiinţei fizice; la unele, cel puţin, se poate ajunge analizînd echipamentul senzorial şi intelectual folosit pentru observare.

Fizicienii au combătut energic orice pretenţie de a acumula cunoştinţe *a priori*. Dar – susţine Eddington – cele două mari progrese înregistrate de fizica actuală au fost, într-un anume sens, rezultatul analizei epistemologice: pe această cale, Einstein a demonstrat imposibilitatea mişcării absolute, iar Heisenberg a ajuns la principiul nesiguranţei.

Poate că e şocantă ideea că inexistenţa mişcării absolute sau orice altă caracteristică a lumii fizice poate fi pusă în evidenţă întorcînd

spatele lumii exterioare şi examinînd structura subiectului. Dar nu trebuie să uităm că, pentru Eddington, „lumea fizică“ nu e cea exterioară, ci cea fenomenologică; pentru el, ea e parţial obiectivă, parţial subiectivă, iar nouă ne e dat să cunoaştem doar ce e subiectiv. Omul găseşte treptat acele elemente pe care el însuşi le-a aşezat în natură: „Veacuri întregi a urmărit misterioasele urme pe care cineva le-a lăsat pe nisip, iar pe urmă şi-a dat seama că ele sînt chiar ale sale“.

În ultima sa lucrare, Eddington *încearcă să demonstreze* că legile relativităţii şi ale cuantelor – adică întreaga fizică – sînt expresia urmelor subiectului transcendental. Formele primitive ale gîndirii (categorii?), care domină întreaga fizică, sînt:

1. Forma care conduce la abordarea cunoaşterii obţinute prin experienţa senzorială ca descriere a Universului.

2. Conceptul de analiză, care reprezintă Universul ca pe coexistenţa unui anumit număr de părţi.

3. Conceptul atomic, care cere un asemenea sistem de analiză, încît elementele constitutive ultime să fie unităţi structurale identice. Varietăţile îşi au originea în structură, nu în elementele ei.

4. Conceptul de permanenţă (formă modificată a conceptului de substanţă).

5. Conceptul de autosuficienţă a părţilor (derivat, în mod prezumabil, din conceptul de existenţă).

Acestea sînt caracteristicile amprentei pe care omul şi-o pune asupra naturii şi pe care le-a recuperat de-a lungul veacurilor – sub formă de legi şi constante – printr-o lungă şi monumentală examinare a aştrilor şi a atomilor. Înarmaţi cu telescoape, balanţe, termometre, ceasornice, fizicienii au scrutat Universul în toate direcţiile şi i-au fixat graniţele, care sînt pietrele lui unghiulare; observarea nebuloaselor a dezvăluit expansiunea Universului sau paralizia timpului; s-a calculat raza totală şi masa închisă în acest balon cosmic; s-a calculat numărul total de particule.

Şi, cînd s-au încheiat toate căutările, Eddington a afirmat că ele au fost superflue; omul care scruta cu telescopul galaxii îndepărtate îşi examina, în realitate, propriul spirit.

Constantele universale derivă – în opinia lui Eddington – din constanta lambda sau, ceea ce-i unul şi acelaşi lucru, din numărul cosmic *N* (numărul total al particulelor din Univers). El crede că poate calcula acest număr doar cu ajutorul mecanismului formelor de gîndire. Calculul teoretic al lui *N* depinde de faptul că o măsurare implică patru entităţi şi e, de aceea, asociată unui simbol cu existenţă cvadruplă. Din faptul acesta, el trage concluzia că numărul cosmic trebuie să fie: $2.136,2^{256}$. Acesta este numărul de protoni şi electroni care compun universul fizic. Numărul cosmic l-ar fi introdus deci omul: vedem Universul ca şi cum ar fi compus din *N* particule, ca şi cum am vedea cerul împărţit în pătrăţele printr-o reţea împletită din sîrmă. Iar responsabil de împărţirea în pătrăţele şi de acest număr nu e inventatorul mecanicii ondulatorii; nici cel care *a făcut* electronii. Ci ansamblul de forme ale gîndirii: omul care a luat prima măsură a dezlănţuit procesul care trebuia să culmineze cu numărul cosmic.

Uşoara înroşire a nebuloaselor de dincolo de regiunile spaţiului nostru a fost indiciul numărului cosmic. Dar, pentru epistemolog, observatorul observatorilor, valoarea sa exactă era implicită în prima privire aruncată asupra unui fizician experimental:

> „Şi am ridicat ochii mei şi iată un om
> cu o funie de măsurat în mînă.“
>
> *(Zaharia,* II, 1)[1]

FACEREA OMULUI (10). După ce a studiat minuţios *Geneza,* doctorul Lightfoot, prorectorul Universităţii din Cambridge, a descoperit că omul a fost creat pe 23 octombrie 4004 î.Hr., la ora nouă dimineaţa.

FAIMĂ (25). Faima determină întîmplări contingente sau greşite: Liszt a ajuns faimos cu *Rapsodia Nr. 2;* Einstein, cu fraza „totul e relativ“, pe care nu a pronunţat-o şi pe care o neagă energic;

[1] În limba română, am preluat versetele din *Biblia* tradusă de Gala Galaction, unde corespund § II, 5, la fel ca în alte Scripturi (n.tr.).

Baudelaire, cu un titlu care pare împrumutat din Vargas Vila[1]; Newton, prin căderea unui măr care pare că n-a căzut niciodată. Gloria dă greş aproape mereu şi arareori e cucerită pentru motive care ar putea-o justifica. Aceşti bărbaţi, de pildă, îşi merită gloria, dar cauzele ei sînt eronate. Persoane excelente trăiesc cu iluzia că dau dovadă de bun-gust literar, pentru că îi citesc pe Proust, Shakespeare, Cervantes; dar adeseori se întîmplă că tot ce le place din ei nu reprezintă altceva decît propriile defecte.

Uneori, faima se datorează unei fraze istorice. Dintre toate lucrurile apocrife, cele mai hotărît apocrife sînt, poate, frazele istorice. Dată fiind natura istoriei omeneşti, aproape întotdeauna au fost pronunţate în timpul unei bătălii, sau în camera de tortură, sau murind pe ghilotină. În astfel de momente, nimeni, dacă nu e un literat incurabil, nu pronunţă fraze care să devină celebre prin stilul lor literar; iar frazele istorice sînt tocmai fraze cizelate şi lucrate. Fără îndoială că le inventează cu hărnicie posteritatea – ca pe multe alte lucruri istorice.

FANTASTIC (26). E cuvîntul cu care desemnăm insolitul. De aceea, e folosit constant în călătorii şi în istoria gîndirii. Nu că ar desemna lucruri cu un conţinut magic: pur şi simplu desemnează *alte* lucruri.

FASCISM (27). Dacă se crede că fascismul e un produs tipic german sau italian; dacă se crede că e rezultatul unei mentalităţi care poate să apară doar în sînul acestor popoare, atunci e clar că propria sa capitulare, lichidarea industriei grele, împuşcarea liderilor şi reeducarea oamenilor săi ar indica sfîrşitul fascismului şi al războiului, care e produsul său inevitabil.

Primejdioasă ingenuitate: cauzele fascismului sînt latente peste tot şi el poate să reapară în multe alte ţări, dacă există condiţii propice.

[1] José María Vargas Vila (1860-1933) este un romancier columbian anticlerical şi antiimperialist, ale cărui cărţi abordează în forme moderniste, influenţate de Gabriele d'Annunzio, conflicte morale: *Las rosas de la tarde* („Trandafirii după-amiezei", 1900). Este cunoscut şi pentru o serie de scrieri politice liberale, critice şi polemice (n.tr.).

Nu apărăm aici naivitatea că *fascismul german* ar putea reapărea în alte locuri cu trăsături *identice;* istoria nu se repetă niciodată. Apărăm ipoteza că fascismul ar putea reapărea cu atributele lui de barbarie spirituală, sclavie a sufletelor şi a trupurilor, ură naţională, demagogie şi război. Ipoteza nu e hazardată: fascismul s-a născut din criza generală a unui sistem; trăim într-o perioadă de trasformare, mai vastă şi mai profundă decît cea marcată de sfîrşitul Imperiului Roman sau al aristocraţiei feudale în Europa. Această criză nu a fost soluţionată, desigur, prin înfrîngerea militară a Germaniei.

După 1918, toată lumea era optimistă şi combătea militarismul şi războiul. Nenumărate conferinţe, pacte şi comitete au crezut că rezolvă problema, reducînd-o la o chestiune de frontiere, arme şi persoane. Poate că acea activitate a contribuit la înflorirea economiei elveţiene; dar nici unul dintre factorii economici şi sociali care au dezlănţuit războiul nu a fost, cu adevărat, abordat, iar rezultatul este cunoscut. Războiul din 1914 a avut, cu toate acestea, un rezultat transcendent; în vreme ce diplomaţii celorlalte ţări trăncăneau şi elaborau dezvoltări şi peticeli, izbucnea o mişcare care ataca, în fond, problema crizei contemporane. Guvernanţi care spuneau că luptaseră pentru libertate şi drepturile omului au trimis atunci armate numeroase împotriva Rusiei şi multă vreme nu au precupeţit nici un efort militar, economic şi propagandistic pentru a zdrobi revoluţia care se năştea. Liderii erau bandiţi, poporul era torturat şi masacrat de o sută sau două de pistolari, se consuma carne de om, se cultiva teroarea, se dizolva familia. Şi atunci, cum să nu se intervină în favoarea demnităţii şi a libertăţii umane? Cu toţii ştim acum că, în toiul foametei, al războiului civil, al luptei împotriva intervenţiei armate şi a propagandei grosolane, oameni viteji luptau pentru instaurarea unei ordini sociale mai drepte. Cu toţii ştim, de asemenea, că oamenii de stat care i-au numit bandiţi pe Lenin şi pe tovarăşii lui nu apărau libertatea sau demnitatea umană, ci, pur şi simplu, structura unui regim falimentar.

Primul Război Mondial a fost, în mare măsură, unul pentru piepţe; dar existenţa unei naţiuni profund socializate şi a mişcării fasciste

i-a dat Celui de al Doilea un caracter foarte diferit, ideologic şi politic. A fost, într-adevăr, o luptă feroce împotriva fascismului. Mişcarea a îmbrăcat forme atît de complexe, încît ne face cel puţin să uităm esenţialul în favoarea circumstanţialului. Contribuie la aceasta fapte sonore, dar secundare: rasismul, antisemitismul, resentimentul naţional, exaltarea mistică; în plus, mişcarea a practicat un jargon anticapitalist şi unele măsuri economice care o făceau să se asemene socialismului; se intitula *naţional-socialism*.

Putem crede ce vrem despre domnul Thyssen, sau despre Krupp, sau despre Henry Ford. Dar va trebui să admitem că ei ştiu să-şi apere afacerile; ignorăm talentele pe care le au la muzică sau natație, dar nimeni nu poate pune în chip raţional la îndoială abilitatea lor comercială. Ei bine, ei toţi au sprijinit şi chiar finanţat fascismul; asta înseamnă că, în pofida splendidelor lozinci anticapitaliste, ei vedeau în acea bandă de tîlhari la drumul mare o barieră în faţa comunismului, o formă mai nouă şi mai subtilă de a profita de nemulţumirea maselor în favoarea propriilor uzufructuari.

Memoria individuală poate fi bună sau rea; dar memoria colectivă e întotdeauna rea. Să ne amintim aşadar că mulţi oameni de stat l-au elogiat pe Mussolini; înarmarea germană a fost ajutată de finanţişti englezi, francezi şi nord-americani; pînă la Pearl Harbour, industriaşii din Statele Unite au vîndut petrol şi oţel imperiului japonez; *în timpul aceluiaşi război,* Standard Oil din New Jersey a vîndut monopolului chimic german formula ce reducea la jumătate costul cauciucului sintetic, refuzînd-o propriului guvern; oameni de stat din Anglia, Franţa şi Statele Unite au îngăduit ca fasciştii italieni şi naziştii germani să facă şi să desfacă în Spania; în fine, aceleaşi persoane au contribuit la ciopîrţirea nefericitei Cehoslovacii şi s-au grăbit să le predea nemţilor aurul pe care această ţară îl păstra la banca internaţională.

Toate dovedesc că, în timp ce constituia o ameninţare la adresa unor imperii, nazismul s-a bucurat de sprijinul bancherilor şi al oamenilor de stat negermani. E drept, prin urmare, să se susţină că, departe de a fi o mişcare anticapitalistă, fascismul a început ca manifestarea cea mai brutală şi mai cinică a regimului falimentar.

Ceea ce în nici un caz nu vrea să spună că toţi liderii naziști ar fi fost conştienţi de rolul lor istoric de gărzi de corp ai capitalismului. E foarte probabil că mulţi dintre ei participau la revoluţia împotriva plutocraţiei; dar acestea sînt interpretări ale faptelor, nu faptele pur şi simplu. E sigur că mişcarea a fost sprijinită de marii finanţişti germani şi străini; dar e sigur că apoi s-a autonomizat; însă lucrul acesta se întîmplă întotdeauna în istorie; mijloacele devin scopuri, şi ceea ce a fost un mijloc barbar pentru a pune capăt revoluţiei în Europa s-a transformat, chiar pe parcursul acestui proces, într-o barbarie pentru barbaria însăşi, în ură pentru ură şi putere pentru putere.

Admiţînd că nazismul s-a născut din criza capitalismului şi ca o formă de a pune capăt revoluţiei, poate să pară contradictoriu faptul că a contat pe opinia publică şi chiar pe fanatismul marilor mase. Nu văd nimic teoretic decisiv în această contradicţie: masele nu se mişcă mecanic, sub impulsul apetiturilor materiale, ci psihologic, sub impulsul ideilor sau al credinţelor pe care li le-au inculcat alţii; dacă sînt suficient de abili, aceştia pot mişca masele împotriva celor mai profunde interese ale lor; există multe exemple în istorie, dar poate că nici unul nu e mai edificator şi mai tragic decît fascismul: masele au ajuns să sprijine fanatic o mişcare ce, în ultimă instanţă, era destinată să le ducă în sclavie, să le abrutizeze şi să le arunce în războiul cel mai sîngeros din istorie.

Fenomenul e uşor de explicat în Germania: resentimentul împotriva ţărilor aliate, teama de viitor, lipsa de încredere în partidele muncitoreşti, care se luptau între ele şi nu se dovedeau capabile să rezolve problemele. Partidul naţional-socialist a profitat de toată această materie primă, a dezlănţuit uri unificatoare şi a construit, prin propagandă, sofismul ca sistem.

Fascismul a folosit un *limbaj* anticapitalist şi a vociferat că el lupta împotriva ţărilor „plutocrate“, de parcă nu ar exista plutocraţi în toate părţile sau domnul Thyssen ar fi profesor de scrimă sau eseist. A distras atenţia de la esenţa chestiunii, făcînd poporul să creadă că iudaismul şi capitalismul erau unul şi acelaşi lucru şi, în consecinţă, a omorî şi a tortura era o operaţie echivalentă cu suprimarea băncii private, ca să nu mai citãm curiosul fapt că Thyssen

era arian sută la sută şi că în ghetourile din România, Polonia şi Ungaria erau înghesuiţi milioane de evrei mizerabili. A profitat de confuzia comună dintre revoluţie şi violenţă, a accentuat-o şi a făcut să se uite că cele mai evidente contrarevoluţii au fost barbare şi violente (reprimarea Comunei, reprimarea mişcării chinezeşti).

Dar au existat şi multe alte elemente de confuzie: faptul că s-a folosit cuvîntul „revoluţie"; faptul că naziştii erau vulgari şi răi de gură, favorizînd astfel un loc comun; faptul că au organizat o nouă birocraţie de *déclassés,* cu resentimentari şi rataţi, cu gunoaie umane, ca şi cum poporul ar fi fost acelaşi lucru cu gunoiul; faptul că au pus capăt şomajului, uitînd că el era legat de formarea unei puternice industrii de război, a unei mari armate şi, în definitiv, de declanşarea unui război mondial.

Şi, în fine, sofismul etatizării: socialismul e statal, iar tot ce e statal e socialist; uitînd că se poate etatiza cu scopuri atît bune, cît şi rele, atît în favoarea, cît şi în pofida poporului, atît în vederea păcii şi a bunăstării comune, cît şi a războiului şi a privilegiilor unei caste.

Socialismul, aşa cum a fost prezentat de teoreticienii săi, marxişti sau nu, e ceva mai mult decît naţionalizarea producţiei şi a consumului: e o mişcare profund morală, menită să-l înalţe pe om şi să-l ridice din noroiul fizic şi spiritual în care a fost cufundat în tot timpul sclaviei sale. E, poate, interpretarea laică a creştinismului.

Unii cred că, fiind un fenomen german, nu trebuie să ne facem griji în ce priveşte fascismul, o dată ce Germania a fost anihilată pe plan militar. Dintre toate formele de a face jocul fascismului, cred că aceasta e cea mai subtilă, pentru că îi uşurează reînvierea în orice altă ţară a lumii (în Statele Unite, de pildă).

Această concepţie se leagă de credinţa că germanii au ceva misterios şi ocult, care îi diferenţiază de ceilalţi. După cum se vede în această chestiune, antinaziştii sînt de acord cu naziştii. Ciudată şi întortocheată formă de a sprijini doctrinele rasiste!

Partizanii acestei doctrine consideră că în adîncurile oricărui german există o invariantă care sfidează transformările seculare ale economiei, ale politicii, ale regimurilor sociale, ale obiceiurilor.

Această invariantă ar fi germenul misterios al militarismului, disciplină oarbă şi înclinaţie spre barbarie.

E uşor de observat că această doctrină pseudoştiinţifică nu pune în evidenţă nimic necesar sau suficient la germani. Faptul că nu e necesar să fii barbar pentru a fi german îl dovedeşte o simplă enumerare: Leibniz, Kant, Nietzsche, Bach, Beethoven, Mozart, Gauss, Riemann, Weierstrass, Bolzano, Hilbert, Planck, Ostwald, Goethe, Schiller, Lessing, Novalis, Hölderlin, Haendel, Schubert, Schumann; ar fi inutil să o completăm şi reordonăm: cu toţii ştim că nu există ramură a ştiinţei, a filosofiei sau a artelor celor mai delicate pe care să nu o fi îmbogăţit germanii. Faptul că pentru a fi german nu e suficient să fii barbar îl dovedeşte o altă enumerare: Atila, Juan Vicente Gómez[1], membrii Ku-Klux-Klan-ului, Inchiziţia, poliţia socială a oricăreia dintre ţările noastre; ar fi inutil să completăm şi să reordonăm şi această listă: istoria ne arată că, ori de cîte ori circumstanţele, epoca, obiceiurile şi luptele i-au îngăduit sau l-au ajutat, omul a coborît în cele mai abominabile adîncuri ale cruzimii şi ale sadismului rafinat.

Nu am putut înţelege niciodată entuziasmul cu care mulţi se încăpăţînează să susţină o teorie atît de evident falsă; istoria ne arată pînă la refuz că nu există caractere naţionale invariabile şi că, o dată cu toate condiţiile economice, sociale sau religioase, se schimbă şi obiceiurile, modalităţile, gusturile, umorul. Oblomov este un arhetip din Rusia prerevoluţionară. Dar ce mai rămîne din domnul acesta printre ruşii de azi? Există oameni care se simt liniştiţi numai cînd schematizează: acel *esprit de mesure* al francezilor, *sense of humour* al englezilor, mercantilismul evreilor. Realitatea, în schimb, nu manifestă aceeaşi slăbiciune pentru scheme şi aproape niciodată nu binevoieşte să dea dreptate acestui gen de persoane. Unde e spiritul măsurii de care dădea dovadă Rabelais? Ce au comun umorul lui Rabelais şi cel al lui Giraudoux? Pare destinată eşecului căutarea

[1] Juan Vicente Gómez (1859-1935), militar şi om politic venezuelian. Ca preşedinte al ţării, a reprimat cu cruzime acţiunile opoziţiei şi a dus o politică economică bazată aproape exclusiv pe exploatarea petrolului, dîndu-l pe mîna companiilor multinaţionale străine (n.tr.).

numitorului comun dintre *procacidad* („neruşinare, obrăznicie“) şi violenţa temperamentală a epocii isabeline, pe de o parte, şi a flegmatismului pe care, pe de alta, încearcă să ni-l impună drept trăsătură distinctivă a rasei engleze, un simţ care se explică numai cînd ţi-ai chivernisit un bun imperiu.

Acest punct de vedere asupra relativităţii caracterelor naţionale nu presupune negarea faptului că neamţul actual are trăsături deplorabile, fiind produsul unei serii de circumstanţe istorice şi sociale. Nu ştiu care pot fi cauzele, dar fără doar şi poate că neamţul contemporan moare să facă parte din organizaţii – oricare ar fi ele – care să-l priveze de libertate, e gregar, favorabil oricăror clase de excese, incapabil să trăiască fără regulamente, construieşte ori de cîte ori poate un sistem filosofic, e obedient, vede în Stat un dumnezeu atotputernic şi venerabil. Desigur că un om cu asemenea caracteristici e materia propice naşterii unor indivizi ca Hitler. E, de aceea, explicabil faptul că fascismul s-a declanşat, în forma lui cea mai brutală, în Germania: existau circumstanţele sociale şi economice pe care punctul culminant al crizei le-a pus în evidenţă în întreaga lume; exista omul mediu, pe care obedienţa şi militarismul caracteristice lui îl pregătiseră bine pentru fascism; exista, în fine, un nucleu de bandiţi foarte hotărîţi şi care aveau un program de luptă clar.

E greu ca toate aceste circumstanţe să fie din nou reunite în altă ţară; dar această improbabilă reunire ar fi necesară pentru a *reproduce acelaşi tip de nazism german*. Pericolul nu rezidă în utopica reîncarnare, ci în triumful nazismului în condiţii diferite, fapt care, într-adevăr, dispune de germeni şi probabilităţi în multe ţări ale lumii. Ca mişcare barbară şi demagogică, produsă de prăbuşirea unui sistem, el poate să apară în multe locuri din afara Germaniei. Lucrul e cu adevărat important şi constituie adevărata pricină pentru care identificarea fascismului cu germanii e una dintre formele cele mai primejdioase de a-i face jocul.

Nu văd pe ce bază se poate presupune că Henry Ford nu mai e antisemit şi antisocialist. Şi, atîta timp cît în Statele Unite vor mai avea greutate oameni ca Ford, vor dăinui şi cele mai negre pericole pentru poporul nord-american, pentru lumea întreagă şi, în particular,

pentru ţările noastre – simple apendice economice. Şi nici nu văd de ce indivizi ca Ford ar favoriza o democraţie reală în ţările noastre.

Nu se poate lupta ani la rînd împotriva unui duşman puternic, fără a sfîrşi prin a semăna cu el. Acest fapt psihologic explică straniile fenomene la care asistăm: anumitor antinazişti nu le ajunge că liderii germani sînt împuşcaţi sau spînzuraţi, ei visează la formele cele mai crude şi la morţile cele mai lente; nu încurajează siguranţa, ci răzbunarea şi ura; însufleţiţi de un sadism fervent, ei dau frîu liber tocmai pasiunilor pe care le urîm la fascism. Spiritul fascist renaşte astfel în chip subtil, în sufletul propriilor săi călăi.

Mişcarea care a degradat Italia şi mai ales Germania nu va trece fără să lase urme adînci în toate popoarele. Există anumite sentimente şi prejudicii pe care e foarte greu să le strîngi după ce le-ai vărsat; nazismul a dus la recrudescenţa antisemitismului în ţările unde el era activ şi a provocat apariţia lui acolo unde era aproape inexistent; a popularizat sofisme despre inferioritatea anumitor rase; a distrus credinţa în respectul reciproc, în demnitatea umană, în virtuţile toleranţei, ale raţiunii şi ale dezbaterii. Omenirea va avea nevoie de multă vreme ca să restaureze aceste sentimente şi nu ştiu dacă o va putea face, atîta timp cît naţiunile care pot deschide noi şi importante drumuri în istorie vor persista să se menţină nebuneşte în forme trecătoare.

FIZICĂ SCANDALOASĂ (28). În vremurile bune de altădată, un domn lucra timp de un an la masa lui de scris, făcînd calcule, iar apoi trimitea o telegramă la un observator: „Îndreptaţi telescopul în poziţia cutare şi veţi vedea o planetă necunoscută“. Planetele erau foarte politicoase şi se aşezau unde li se spunea, ca într-un balet bine organizat. Astăzi, particulele atomice apar subit şi ca din pămînt, făcînd piruete. Pe vremuri, fizica avea ceva dintr-o petrecere de salon cu muzică de Mozart, pe cînd acum ea pare un bîlci, din care nu lipsesc sălile cu oglinzi, labirinturile cu surprize, tragerile la ţintă şi bărbaţii care vestesc fenomene în gura mare.

Iar astronomiei, care era o rezervată fiică a familiei, harnică şi modestă, i s-a născut acum un frate mai mic, care face mizerie în

casă, transformă balconul într-un butoi cu praf de pușcă, pune întrebări insuportabile și inventează istorii deșănțate.

FORŢA LIMBAJULUI (51). Prin numărul cuvintelor se poate măsura bogăţia limbajului, dar nu şi forţa lui. Există scriitori care se descurcă bine cu un vocabular restrîns, care trag metafore şi foloase din cel pe care îl posedă, prin măiestria cu care le potrivesc. La fel ca la şah, o vorbă nu valorează prin ea însăşi, ci prin poziţia ei relativă, prin structura totală din care face parte. Doar un scriitor mediocru poate dispreţui anumite cuvinte, la fel cum un prost jucător de şah dispreţuieşte un pion: el nu ştie că acesta poate susţine uneori o poziţie.

GALILEO (29). Pe scurt, Galileo a fost ceea ce se cheamă o persoană bine educată. Încă înainte de a fi profesor la Universitatea din Pisa, era vestit pentru glumele făcute pe seama şcolii aristotelice; cînd a început să predea la facultate, a declarat că teoriile lui Aristotel nu erau demne nici măcar de cel mai mic respect; a scris o carte care ridiculiza rîvna academică de a obţine toga; ieşea la băut cu elevii; scria versuri de amor; se încăiera cu diverşi colegi peripateticieni şi se amuza să le combată teoriile, aruncînd cu pietre din înaltul turnului înclinat. În două cuvinte: a folosit metodele cele mai eficace pentru a-şi face o faimă proastă în cercurile filosofice decente din oraşul Pisa.

Fără îndoială, oamenii fac istoria, mai ales cei mari, geniile şi eroii; dar ei o fac pe un teren cultivat, în ambianţa creată de istoria însăşi. În cel mai îndepărtat Ev Mediu, s-au făurit forţele care au irupt violent în veacurile al XIV-lea şi al XV-lea, au promovat industria şi comerţul în cadrul şi prin intermediul statelor feudale, descoperirile geografice şi deschiderea pieţelor de peste mări, exploatarea aurului şi a argintului, şi au ridicat în regim de urgenţă în metropole probleme tehnice şi ştiinţifice. E simptomatic că o mare parte dintre marii bărbaţi ai epocii s-au interesat de chestiuni practice: Leonardo e inginer la curtea familiei Borgia; Tartaglia aplică matematicile în artilerie şi la fel şi discipolul său Benedetti, care pune bazele geometriei

analitice, pentru a studia chestiunea tirului oblic; Cellini e tehnician militar; Copernic – medic şi studiază criza monetară prin care trece ţara lui şi face planurile serviciului de ape al oraşului Frauenburg; Galileo studiază mecanica maşinilor-unelte simple şi tirul oblic; Torricelli, discipolul său, descoperă fenomenul presiunii atmosferice, studiind problemele pompării apei în oraşul Florenţa.

Desigur, această mişcare tehnică se combină cu preocupări filosofice şi chiar religioase şi nu de puţine ori neliniştea speculativă îi face pe oameni ca Galileo să analizeze doctrinele aristotelice. Dar e probabil că, în cazurile acestea, cercetarea să fi fost rezultatul atmosferei generale de cercetare liberă, creată de descoperirile geografice, precum şi de inventarea prafului de pușcă şi a tiparniţei. Pare greu de conceput o minte fără scrupule, liberă, clară ca a lui Galileo – acesta, spune Vico, e începutul „unei epoci a minţilor luminate“ – în plină servitute medievală şi teologică, într-o societate mai mult sau mai puţin stabilă şi fără mari griji materiale.

Cînd a hotărît să-i dea bani lui Cristofor Columb, un bancher ca Santángel nu a făcut-o, cu siguranţă, cu scopul ca foarte curînd ideea de Pămînt sferic să-i apară filosofic mai proprie, ci pentru că aceasta putea rezolva probleme comerciale legate de Indii. La fel, un militar strîns cu uşa de primejdiile prafului de pușcă, trebuie să se fi simţit înclinat să aibă încredere mai mult în calculele lui Tartaglia sau Benedetti decît în subtilităţile şcolii peripatetice; pentru a apăra o cetate era mai util un strung decît un silogism.

Galileo e de înţeles într-o cetate italiană din secolul al XVI-lea, febrilă, activă, locuită de neguţători sceptici şi militari interesaţi să-şi rezolve problemele legate de fortificaţii şi artilerie.

El şi-a datorat faima şi persecuţia cercetărilor experimentale din astronomie; dar opera sa genială sînt fundamentele dinamicii şi, mai ales, aplicarea sistematică a metodei ştiinţifice, care se naşte o dată cu lucrările sale.

Mult timp înainte de a accepta catedra, pe cînd era un băietan de vreo douăzeci de ani, Galileo era un foarte slab student la medicină, pentru că îl obsedau ideile aristotelice cu privire la căderea

corpurilor. Cunoştea criticile lui Lucreţiu, Leonardo şi Tartaglia, care duceau cu gîndul la falsitatea acelor doctrine. Aristotel susţinea că un corp greu trebuie să cadă mai repede decît unul uşor. Galileo afirma că idea e incorectă; dar, în loc să argumenteze, cum făceau filosofii, a comunicat că avea să rezolve chestiunea, aruncînd două greutăţi din înaltul turnului înclinat. Profesorii s-au abţinut să asiste la dezagreabilul spectacol, căci considerau că nu era demn să se discute despre Aristotel aruncînd corpuri, oricare le-ar fi fost greutatea. În prezenţa cîtorva prieteni şi discipoli, Galileo a aruncat simultan două corpuri, unul de l livră, şi altul de 10, dovedind că ele atingeau concomitent pămîntul.

Din acel moment, eforturile sale au vizat fondarea ştiinţei dinamicii şi combaterea ideilor filosofului din Stagira despre lumea fizică. Cercetările lui au abordat toată mecanica, dar capodopera sa e stabilirea principiului inerţiei. Leonardo şi Benedetti avuseseră intuiţia acestui principiu, dar în epoca lui Galileo mai era încă preponderentă greşita idee că nici o mişcare nu poate fi viabilă fără acţiunea unei forţe permanente: observaţia cotidiană că un car se opreşte de cum încetează să mai acţioneze forţa calului ducea la concluzia că, dacă nu acţionează asupra lor o forţă constantă, corpurile nu se mişcă.

Pentru scolastici, mecanica era un soi de capitol al metafizicii: se vorbea despre substanţe, despre mişcări naturale şi violente, despre esenţe şi entelehii. Tot aparatul era pus în mişcare prin maşina silogistică deoarece aceasta, grijuliu revizuită şi unsă cu ulei, producea adevăruri la scară industrială.

Arhimede din Siracuza rezolvase problema coroanei regelui Hieron nu printr-un raţionament pur, cum propunea marele stil, ci prin cîntăriri şi raţionamente. Galileo, care reflectase îndelung, a hotărît să supună legea forţei permanente la o probă experimentală. Folosind biluţe sferice, pe care le arunca pe o suprafaţă orizontală, a verificat că mişcarea dura cu atît mai mult cu cît frecarea era mai redusă. Şi-a imaginat atunci că, pe o suprafaţă infinit mai şlefuită, mişcarea trebuia să continue, fără a mai avea nevoie de alt impuls decît cel iniţial.

Peripateticienilor această concepţie li s-a părut extravagantă, căci nu-şi puteau imagina cum putea o planetă să-şi păstreze mişcarea

fără primul motor fix sau vreo altă maşinărie similară. Galileo a confirmat premoniţia platonică cu privire la globurile celeste care se mişcă nedefinit, odată puse în mişcare (Cf. *Timeu*), nu prin argumente sau estimări etice sau estetice, ci prin modesta aruncare a unei biluţe pe o suprafaţă plană şi orizontală.

Galileo a enunţat principiul inerţiei pentru mişcări orizontale. Elevul său, Baliani, i-a scris respectuos maestrului o scrisoare, atrăgîndu-i atenţia că nu exista nici un motiv pentru a restrînge principiul la acest tip de mişcări. Dar maestrul nu a acceptat sugestia tînărului, deoarece chiar şi la genii prejudecăţile proprii sînt mai greu de combătut decît cele străine.

GENGIS KANT (30). Conchistador barbar şi filosof german.

GEOMETRIZAREA ROMANULUI (31). Povestirea *Moartea şi busola,* caz extrem de geometrizare, e descendenta legitimă a romanului ştiinţific inaugurat de Poe. În ea se procedează în felul următor: există un ansamblu de fapte – cadavre, mănuşi pierdute, amprente digitale, vorbe, uri cunoscute – care trebuie să devină coerent graţie unei ipoteze; această ipoteză trebuie *să explice* crima prin celelalte fapte, în acelaşi fel cum un astrofizician încearcă să explice explozia unei stele prin presiuni interioare, temperaturi, mase şi forţe gravitaţionale.

Ce înseamnă să explice? Înseamnă să stabilească un lanţ cauzal riguros, la capătul căruia se află crima. Universul în care se mişcă personajele e guvernat de legi inexorabile, unde nu e loc pentru miracol: el e strict raţional. Pentru ca romanul să îndeplinească această condiţie, sînt deliberat date la o parte elementele iraţionale sau demonice, care nu încap în schemă. În seria de crime din *Moartea şi busola,* anumite întîmplări pot *părea* opera unui criminal maniac şi, într-un anume sens, chiar aşa e; dar mania sa urmează un canon geometric, iar seria de acte demenţiale – un plan raţional. Poate că, pentru o Inteligenţă Divină, tot ce e iraţional în lumea noastră e şi aparent. În sensul acesta, romanul poliţist ştiinţific prezintă

clar o chestiune de mare transcendenţă şi e ca un fel de reducere a sa la absurd: e, oare, raţională realitatea?

Romanul obişnuit ar fi astfel lumea contingenţei şi a unor *vérités de fait,* pe cînd acest tip de roman poliţist ar fi lumea necesităţii şi a unor *vérités de raison*. Transformînd multitudinea faptelor incoerente într-o riguroasă schemă logico-matematică, detectivul realizează idealul leibnizian al cunoaşterii. Desigur că ar mai trebui să se ştie şi dacă universul nostru a fost creat de un Autor cu o mentalitate asemănătoare celei a lui Edgar Poe.

În *Moartea şi busola* se face un pas înainte, şi realitatea devine geometrie. Personajele sînt marionete, dar nu dintr-un defect de construcţie, ci tocmai graţie perfectei lor adaptări. Perfecţiunea mecanismului implică simplitatea personajelor, în acelaşi mod în care, la şah, calul nu e în stare de atitudini neprevăzute sau probleme de conştiinţă. Dincolo de psihologie, Borges expune o problemă de logică şi de geometrie. Pistolarul Red Scharlach îl urăşte pe detectivul Erik Lönnrot şi jură să-l omoare. Acesta e singurul element psihologic, dar abia de e motorul care pune în mişcare maşinăria matematică. La fel ca Borges, criminalul iubeşte simetria, rigoarea geometrică, numărul, silogismul; de aceea, el concepe şi pune în practică un plan matematic: detectivul ajunge, în cele din urmă, în punctul dinainte marcat cu un romb trasat asupra oraşului, iar pistolarul îl omoară ca unul care îşi încheie demonstraţia, *more geometrico*.

În această povestire nu se comit asasinate – se demonstrează o teoremă. Crimele pistolarului nu emoţionează altfel decît rezultatul

$$a^2 + b^2 = h^2$$

al Teoremei lui Pitagora. Adică emoţia există, dar nu e senzorială, ci intelectuală, de acelaşi tip cu acelea produse de teoriile filosofice sau de deducţiile ştiinţifice.

Oraşul în care Red Scharlach îşi comite crimele este Buenos Aires, dar pare să nu fie; e cunoscut, dar ireal; numele străzilor sînt fantastice, numele locuitorilor – incredibile, răceala lor – inumană.

Dar toate acestea sînt calităţi, dacă ne gîndim că tot ce interesează e geometria sistemului. Cînd are impresia că a descifrat enigma succesiunii de crime, Lönnrot se gîndeşte: „Descifrase virtual problema: simplele circumstanţe, realitatea (nume, aresturi, feţe, demersuri judiciare şi carcelare) abia îl mai interesau acum“.

În demonstrarea unei teoreme sînt indiferente numele punctelor sau ale segmentelor, literele latine sau greceşti care le desemnează. Nu se demonstrează o proprietate pentru un triunghi în particular, ci pentru unul în general; nici măcar nu e necesar ca el să fie bine desenat şi chiar e mai bine să nu fie, pentru a evita iluzia că rezultatul e corect pentru că figura e corectă; din contră, geometria e o ştiinţă care trage concluzii corecte din figuri incorecte. Desigur că o figură e necesară în orice caz, iar crimele lui Red Scharlach trebuie şi ele să fie comise undeva. Dar ar induce în eroare faptul de a i se da acelei figuri reale un sens precis şi definit, ca şi cum valoarea concluziilor ar depinde de acest soi de corectitudine. E nevoie de un oraş întrucîtva generic, concret şi, în acelaşi timp, abstract, cu nume oarecare, internaţionale; e un Buenos Aires unde totul a fost generalizat suficient pentru a fi geometrie, nu simplă geografie. Povestirea ar fi putut începe cu următoarele cuvinte: „Se dă un oraş X oarecare“.

E evident că obiectele ideale aparţin unui univers fără timp şi cauzalitate. Un cerc nu s-a născut într-o zi şi nu va muri niciodată: e incoruptibil. Centaurii, Albul, figurile matematice aparţin lumii incoruptibile, la fel ca şi cerul platonic, unde mişcarea şi timpul nu există, unde totul e tern şi invariabil.

Dacă acest roman poliţist culminează în geometrie, e evident că elementele lui intră în acelaşi timp în regatul intemporalităţii. Nu există motive să vorbim de un *transcurs:* nu trebuie confundat timpul pierdut pentru a face o demonstraţie cu timpul intrinsec care poate exista în elementele puse în joc. Nici de *cauzalitate* nu se poate vorbi: în aceste romane poliţiste nu există nici o cauză a nici unei crime, tot aşa cum faptul că un unghi este drept nu e cauza

faptului că pătratul ipotenuzei este egal cu suma pătratelor catetelor. În aceste ficţiuni, la fel ca în geometrie, există *implicare*.

Rezultatul e următorul: succesul unui anume gen poliţist duce la romanul geometric şi, ca atare, la veşnicie. Cînd cititorul parcurge cartea şi face să defileze paginile prin faţa sa, acest muzeu de forme eterne şi pietrificate suferă un simulacru de timp, împrumutat de cel care citeşte. Şi, cînd lectura ia sfîrşit, umbrele veşniciei se aşază din nou peste criminali şi poliţişti.

Dar nu sîntem, oare, şi noi o Carte pe care Cineva o citeşte? Şi nu e timpul nostru, oare, doar Timpul Lecturii? Dacă această ipoteză e corectă, timpul ar exista cu adevărat în prezent. Trecutul se va fi întors în lumea care dăinuie şi e atemporală; astfel încît, prin clipa de faţă, ca printr-o gaură, lumea existentă a lucrurilor reale s-ar transforma constant în lumea care dăinuie, a entităţilor ideale. Astfel încît, Universul Ideal ar fi Magazia Infinită care aprovizionează Prezentul; Cimitirul Infinit al lucrurilor care au fost deja, cum ar fi Napoleon şi Răpirea Sabinelor; şi Muzeul Infinit a ceea ce nici nu a existat, nici nu va exista, vreodată, cum ar fi Hamlet, Albul, Triunghiularitatea, dragonii şi centaurii.

HELIOCENTRISM (32). Teoria heliocentrică e atît de simplă, încît rezistenţa pe care a provocat-o în epoca lui Copernic ar putea uimi. Există două raţiuni care pot explica fenomenul. Prima, că ea dispreţuia antropocentrismul mereu zgomotos:

> *O God, I could be bounded in a nutshell*
> *And count myself a king of infinite space.*

De la Moise, oamenii nu vor să abdice de la privilegiile lor cosmice şi îşi imaginează că, într-un fel, Facerea a fost organizată în beneficiul lor. Bernardin de Saint-Pierre susţinea că pepenele are striaţii despărţitoare, ca să uşureze consumarea sa în familie. Era inevitabil ca doctrina lui Copernic să se lovească de aceste prejudecăţi teologice şi gastronomice. Aristarh din Samos a fost acuzat de impietate din acelaşi motiv, iar tematorul Pitagora ţinea o

contabilitate dublă: geocentrică, pentru public, şi heliocentrică, pentru breasla sa, precum cofetarii care nu mănîncă ceea ce vînd.

Al doilea obstacol a fost, ca de obicei, bunul-simţ, acreditat şi mereu recomandat de bătrîni. Această instituţie e rodul cîtorva reflexe condiţionate şi al unei reduse experienţe, ceea ce nu o împiedică să se pretindă profetică, cu rezultate constant dezastruoase. Modul ei de a opera e acesta: un bătrîn a călătorit în car şi triremă, cu viteza de o sută de stadii pe oră; a obosit şi, din pricina mişcării, a ameţit. Dacă Pămîntul s-ar învîrti în jurul Soarelui, el ar trebui să fie lansat cu o viteză de mii de ori mai mare, ceea ce nu poate fi adevărat, pentru că nici un bătrîn nu are ameţeli, nici nu se plînge.

Ipoteza heliocentrică a dormitat pînă la Copernic. Unul dintre cei responsabili de această catalepsie a fost Aristotel, care, cu imensa lui autoritate poliţienească, a împiedicat orice răzmeriţă contra regimului stabilit. Schopenhauer şi Bertrand Russell afirmă că filosoful a fost o calamitate publică cu o durată de douăzeci de veacuri. Mulţi se supără şi argumentează că a fost un mare geniu. Nu văd contradicţia: doar un mare geniu poate fi o mare calamitate. Dacă Aristotel ar fi fost un mediocru, nu ar fi putut să împiedice vreme de două mii de ani venirea noii fizici. Geniile promovează marile progrese ale gîndirii umane; dar, cînd li se năzare să greşească, sînt capabili să o ţină cu frîna pusă timp de mai multe secole.

IDEOLOGII BARBARIEI (34). Se poate crede că o bandă de tîlhari, care îşi propun să supună lumea, nu are nevoie de teorii filosofice, ci de ghioage explozive şi de lagăre de concentrare: e de aşteptat ca mişcarea nazistă să le fie învăţătură celor care gîndesc astfel. Harold Laski ne spune că nazismul nu are un sistem teoretic; dacă prin sistem teoretic se înţelege un edificiu conceptual coerent şi care aspiră la adevăr, poate că are dreptate; dar nu văd pentru ce definiţia trebuie restrînsă astfel; o doctrină teoretică poate fi contradictorie, falsă, sofistică şi criminală: dar nu de asta încetează să mai fie doctrină. Trebuie amintit că naziştii au ajuns la putere prin *convingere* şi că, în pofida luptelor lor de stradă cu socialiştii şi comuniştii, au obţinut o enormă majoritate a electoratului, în baza propagandei,

adică, a ideologiei. S-a spus că, fără o teorie revoluţionară, nu poate exista acţiune revoluţionară. Pare inutil să adăugăm că nici domnia barbariei nu poate fi instaurată fără o doctrină a barbariei.

Nu ştim dacă ştiau lucrul acesta şi regii capitalului financiar care au promovat nazismul, avînd convingerea că astfel aveau să-şi rezolve problemele. Dar îl ştiau, cu siguranţă, unii dintre freudienii şi adlerienii care se adunau la berăria din München – pe Freud şi pe Adler îi pot arde şi totuşi îi pot lua drept exemple. Rosenberg şi Goebbels şi cine ştie ce alt membru al bandei de psihopaţi care au format vechea gardă a nazismului ştiau că poporul trebuia teoretic cucerit; şi că înaintea bîtelor stau sistemele filosofice, mai ales dacă e vorba de nemţi contemporani. Ghioaga e un lucru excelent; dar cu atît mai bine dacă, punîndu-se pe ea un steag, poate fi folosită conform postulatelor unui sistem filosofic.

Nu trebuie să-i fi venit prea greu doctorului Rosenberg să elucubreze ideologia mişcării: avea la îndemînă doctrinele rasiste ale contelui de Gobineau, resturi disparate sau falsificate din Nietzsche, zgură scoasă – corect sau incorect – din *Republica* lui Platon şi din Heidegger; vechi istorioare rasiale, politice şi economice, menite cu toatele să lovească în demnitatea omului, să-l convertească într-un animal obedient, apt să servească scopurilor fascismului; şi totul amestecat, la temperaturi înalte, cu Tratatul de la Versailles şi cu pasiuni josnice.

Astfel a fost elaborată ideologia barbariei, pe care doctorul Ernst Krieck, profesor de filosofie şi pedagogie la Universitatea din Heidelberg, a numit-o *concepţia obligatorie asupra lumii*. Libertatea de gîndire şi de critică, ştiinţa şi filosofia în liberă dezvoltare sînt revoluţionare în esenţă, căci pentru ele nu există o concepţie asupra lumii, sacră şi inviolabilă, şi cu atît mai puţin o concepţie bazată pe minciună şi sofisme. Cum să ne mirăm că nazismul a impus cu sînge şi foc un sistem sacru şi indiscutabil? Şi cum să ne mirăm că dialogului socratic, esenţei înseşi a gîndirii occidentale, i-a luat locul acel *Ausrichtung* al profesorului Krieck, *dresajul* care aduce în filosofie metodele cazărmii?

Mareşalul Göring a spus odată o frază care va intra în istorie: „Cînd aud cuvîntul *cultură*, scot revolverul". Orice s-ar spune despre acest aforism, nu i se pot totuşi nega concizia clasică şi deosebita consecvenţă. Dar şi mai mult ne repugnă cei care au justificat ura împotriva culturii cu ajutorul unor produse culturale.

Ar fi bine să amintim numele celor care au comis acest gen de paricid: Ernst Krieck, profesor de filosofie şi pedagogie la Universitatea din Berlin; Karl Larenz, profesor de drept; doctorul şi profesorul Möller von der Bruck; şi, în fine, incredibilul, incomparabilul profesor de filosofie a culturii de la Universitatea din Marburg, doctorul E.H. Jaensch, care a exclamat într-o lucrare de-a sa: „E lamentabil că noi, profesorii, nu am putut lua parte la încăierările unde, înainte de luarea puterii, băieţii bruni spărgeau cu paharele lor de bere capetele socialiştilor, democraţilor şi evreilor". Acest teoretician al loviturilor de ghioagă a conceput un monumental studiu tipologic: *Antieroul*.

Antieroul e omul din clasa ***S***, slab, dezorientat, corupt şi descurajant; e execrabilul produs al amestecului raselor, al masoneriei, al iudaismului şi al asfaltului. Acest produs trebuie anihilat fără milă de către tipul *J*, supraomul nazist, aurora şi împlinirea Noii Omeniri, ale cărui deosebite virtuţi nu trebuie să uimească, căci sînt rezultatul sumei subtipurilor J_2 şi J_3. Lupta împotriva lui S_2, subtipul cel mai dăunător şi mai degenerat, trebuie să fie deosebit de implacabilă, căci el adaugă calamităţilor lui ***S*** inteligenţa şi raţiunea.

INERŢIE MINTALĂ (36). Omul obişnuit tinde să-şi păstreze ideile şi convenţiile. Dar cel mai prost conservatorism e cel născut din revoluţia victorioasă: cel care o precedă e nehotărît, fisurat, conciliant; nici nu se crede în noile idei, dar nu se are multă încredere nici în cele vechi. În schimb, cînd triumfă o revoluţie, se constituie un sistem de convenţii nou şi rigid, pe care e foarte primejdios să-l punem în discuţie; în revoluţiile politice, distanţarea de ortodoxie se plăteşte cu viaţa sau libertatea; în cele ale gîndirii, cu batjocura sau acuzaţia de nebunie.

Omul e partizanul celui care izbîndeşte. De aceea, cînd o mişcare revoluţionară e în curs de pregătire sau dă greş, oamenii săi sînt tîlhari (în cazul politicii) sau nebuni (în cazul gîndirii). Dar, dacă triumfă, ei sînt lideri sau genii. Asupra unui individ au planat uneori calificativele de patriot sau de bandit, în legătură cu un pod care putea sări în aer înainte sau după trecerea unei coloane revoluţionare.

E simptomatic să vedem cum se orientează oamenii slabi – adică majoritatea – prin marile convulsii. Cînd Robert Mayer şi-a prezentat ideile despre conservarea energiei, profesorul Poggendorff, ilustru filistin, nu a vrut să-i publice memoriul, considerînd că Mayer nu cunoştea nu-ştiu-ce formulă a fizicii şi că, pe deasupra, era nebun. O respingere oficială de acest gen e periculoasă oriunde, dar în Germania era un omicid: Mayer a fost închis la balamuc, unde a încercat să se sinucidă. Cînd Lordul Kelvin şi alţi fizicieni englezi au revendicat ideile medicului german, principiul a sfîrşit prin a deveni unul dintre pilonii esenţiali ai ştiinţei moderne, dar şi un nou fetiş popular. Desigur, cei săraci cu duhul au fost, începînd de atunci, cei mai îndîrjiţi apărători ai săi şi îi iau în rîs pe noii Mayer care apar ici şi colo.

Omul e conservator. Dar, cînd această tendinţă a lui se moleşeşte, revoluţiile îşi iau însărcinarea de a o revigora.

INFINIT (37). Merită să meditezi la faptul că, în ce-l priveşte pe om, ori de cîte ori e posibil, el elimină în graba mare infinitul. Grecii, care iubeau atît de mult măsura şi perfecţiunea, au încercat să-l înlăture, căci li se părea iraţional, de neconceput şi imperfect. Din nefericire, realitatea s-a văzut frecvent obligată să-i contrazică pe greci, iar fantoma dată pe uşă afară a intrat pe fereastră, întovărăşită de diferite rude. Matematica modernă expune o considerabilă varietate de infinituri, de parcă s-ar fi reprodus în timpul exodului, ca evreii. Desigur, toate sînt neintuibile şi jalonează distanţarea crescîndă dintre lumea sensibilă şi cea matematică. Lumea infinit de mică şi lumea infinit de mare marchează frontierele zonelor interzise cetăţeanului. Cînd un îndrăgostit îşi afirmă iubirea infinită, modul său de a vorbi trebuie denunţat drept o formă filosofic iresponsabilă.

INFINITATEA UNIVERSULUI (38). Infinitatea Universului – care apare în Nicolaus Cusanus ca o manifestare a lui Dumnezeu – primeşte un nou impuls de la doctrina heliocentrică resuscitată de Copernic. Entuziasmat (prea mult, din nefericire pentru el), Giordano Bruno scrie:

Quindi l'ale sicure a l'aria porgo
Nè temo intoppo di cristallo o vetro
Ma fendo i cieli, e a l'infinito m'ergo.

Aceste divagaţii erau foarte delicate, astfel încît poetul a fost ars cu grijă pe rug în anul 1600.

Dar atacul împotriva cosmologiei oficiale a Bisericii a fost mult mai grav în cazul lui Galileo, pentru că nu se baza pe valorificări estetice (ca în cazul lui Copernic sau Bruno), ci pe simple fapte de observaţie: fazele lui Venus şi sateliţii lui Jupiter.

În opinia înalţilor cardinali, soarta avută de Galileo trebuia să aibă o influenţă sănătoasă, în sensul că alte persoane trebuiau „să se abţină de la delincvenţe de genul acesta".

INTELIGENŢĂ (39). Să înţelegi înseamnă să faci legături, să găseşti unitatea în diversitate. Un act de inteligenţă este să vezi în căderea unui măr şi în mişcarea Lunii, care nu cade, două fapte guvernate de aceeaşi lege.

Ca detectivul laic dintr-un Mare Roman Poliţist, inteligenţa urmăreşte necontenit adevărul, căutîndu-l chiar şi în locuri mai puţin dubioase; e deschisă tuturor posibilităţilor şi de aceea trebuie să lupte în fiecare moment împotriva rutinei, împotriva locului comun, împotriva dogmei şi împotriva superstiţiei care pretind de fiecare dată că au lămurit enigma, ignorînd sau vrînd să ignore că adevărul are o infinitate de complici şi locuri diferite.

Deoarece luptă împotriva *tuturor* dogmelor şi superstiţiilor, inteligenţa e în stare să înţeleagă ce e adevărat în fiecare dintre ele; caracteristica unui om inteligent nu e faptul că nu comite erori, ci acela că e dispus să le corecteze pe cele comise; numai dogmaticii nu fac greşeli şi au totul definitiv rezolvat; caracteristica lor e faptul

că au o Biserică, o Ortodoxie, un Papă infailibil, o Inchiziţie; nu trebuie crezut că aceste organizaţii apar doar pentru a-l apăra pe Dumnezeu; unele apar pentru a demonstra inexistenţa Lui.

Tocmai crearea acestor Biserici îngreunează substanţial căutarea adevărului. Pentru că, de data aceasta, nu e suficientă inteligenţa: e nevoie şi de cutezanţă. Este nevoie de mult curaj pentru a apăra, în acelaşi timp, partea de adevăr din Berkeley împotriva marxiştilor şi partea de adevăr din marxişti împotriva lui Berkeley. Această vitejie intelectuală e ceea ce fanaticii din secte numesc confuzionism.

Partea grea a acestei sarcini rezidă în faptul că inteligenţa trebuie să procedeze la rece şi în mod imparţial, căci în acest interminabil proces ea apare totodată şi incarnată în oameni şi, ca atare, e amestecată cu slăbiciune, simpatie, violenţă, fanatism şi furie, care sînt trăsăturile noastre cele mai frecvente.

INVENŢIE ŞI DESCOPERIRE (40). S-ar putea spune că, o dată cu inventarea acestui joc, toate partidele de şah sînt daturi parţiale: de-a lungul secolelor, jucătorii *aveau să descopere* partidele preexistente, ca într-o pădure.

Dar, dînd un pas înapoi, s-ar putea spune că, poate, omul nu a inventat şahul, ci l-a descoperit. Considerînd Universul ca un dat, toate creaţiile şi invenţiile omului ar fi un fel de partide din acest Mare Şah, descoperiri din Marea Pădure.

Dar dînd încă un pas înapoi, s-ar putea spune, poate, că Universul nu a fost creat, ci descoperit într-o Pădure de Universuri Posibile, o pădure anevoioasă, tenebroasă, sublimă, prin care numai un Dumnezeu s-ar putea aventura.

LAŞITATE (8). Tipica laşitate a japonezilor care, temîndu-se de-o lume imperfectă şi propice dezonoarei, se aruncă în moarte, ca să-şi asigure o veşnicie confortabilă.

LAUTRÉAMONT (41). „Trebuie să ne apărăm de cultul oamenilor, oricît de mari s-ar da ei; cu excepţia lui Lautréamont, nu cred că au lăsat fără echivoc vreo urmă a trecerii lor prin lume“. Bine, Breton, bine.

LIMBAJ (42). Limbajul începe prin a fi un simplu mîrîit, cu care se desemnează toate lucrurile; apoi se diversifică şi se specializează treptat; acest proces numit îmbogăţire e stimulat de părinţi şi de profesorii de limbă şi literatură.

Dar, cînd ajungem să dispunem de o sută sau două sute de mii de cuvinte, descoperim că idealul e să te exprimi cu ajutorul a zece sau douăzeci. Limbajul filosofului e foarte restrîns: obiect, subiect, matrice, cauză, spaţiu, timp, scop şi încă unul sau două. Dacă îi dau mare bătaie de cap, el se descurcă şi cu un singur cuvînt, ca *apeirón* sau substanţă. E probabil ca idealul multor filosofi să fie acela de a sfîrşi, în cele din urmă, într-un mîrîit unic şi monist.

LOGISTICĂ (43). Unii nu cred în viitorul ignoranţei. Iată definiţia numărului 1, dată de Burali-Forti în lucrarea sa *Una questione sui numeri transfiniti*:

$$1 = \iota\, T' \{K \circ \eta\, (u, h)\, \varepsilon\, (u\, \varepsilon\, U\, n)\}$$

MARGOTINISM (44). De la Margotin, numele unui cîine care i-a aparţinut unui pălmaş din Entre Ríos, Republica Argentina. Am aflat despre ciudatele haruri ale cîinelui şi ale stăpînului său în 1928, în oraşul La Plata, prin intermediul lui Miguel Itzigsohn, student la astronomie; am studiat împreună cu el chestiunea şi am tras concluzia că atitudinile cîinelui indicau ceva mult mai vast, care se putea numi *margotinism* şi constituia un fel de *Weltteinfühlung*, dacă se poate spune aşa. Dar ne-a venit mai uşor să construim cîteva entităţi margotinice decît să definim esenţa generală: am realizat astfel două modele: *Cele 99 de labe* şi *Teoria Nu-Lucrurilor* (1928-1932).

Dar, în 1938, am găsit într-o librărie de pe malurile Senei o carte intitulată *Liure des Faitz et Dictz de Maistre Margotin*, *„cõposez par R.I.“* M-am gîndit la o simplă coincidenţă a cuvintelor, dar conţinutul a fost mai surprinzător decît titlul: în pofida diferenţelor de stil şi epocă, era evident că *aveam de-a face cu acelaşi margotinism*.

Din nefericire, despre misteriosul R.I. am putut afla doar cele spuse chiar în carte: *„Né de Leduc, emprès de Lyon“*.

Se puteau face trei ipoteze:

1. Pălmaşul citise cartea lui R.I. Prietenul meu s-a distrat copios uitîndu-se la mine: ţăranul era analfabet.

2. Pălmaşul revendicase vorba cu acelaşi sens, după cinci secole. Am hotărît că o astfel de formidabilă lovitură a hazardului trebuia exclusă.

Rămîne, deci, a treia şi cea mai uimitoare posibilitate.

3. Obscurul pălmaş din Entre Ríos fusese ultimul descendent al unei familii sau logii hermetice, care transmitea, prin tradiţie şi din tată în fiu, sensul cuvîntului.

În 1940, am revenit în Argentina şi am aflat destinul acelui om, dar, din nefericire, murise în mizerie, fără rude, înconjurat doar de cîinii lui, printre care se afla şi Margotin.

METAFORĂ (45). Metaforele sînt eficiente în măsura în care nu se îndepărtează de la obiectul la care fac aluzie. Cea mai apropiată e non-metafora, simpla reproducere a obiectului: „Pasărea e ca pasărea“ este, desigur, o propoziţie atît de corectă încît este inutilă. Identitatea are efectul zero.

Metafora e folositoare tocmai pentru că reprezintă ceva distinct. Dar nu *total* distinct; asta vrea să spună că există un nucleu comun, pe care l-au cufundat şi ascuns atributele exterioare; şi, cu cît mai îndepărtată e metafora, cu atît mai mic e numărul de trăsături comune şi cu atît mai profund e, în consecinţă, nucleul identic. De aici decurge capacitatea ei de a ajunge la esenţele profunde ale poeziei.

Metafora e, poate, un aspect al tendinţei de a identifica sub diversitate şi tinde, în consecinţă, la indiferenţă şi la imobilitate absolută, deoarece timpul ni se revelează prin schimbări.

În ştiinţă, această tendinţă metaforică se manifestă în principiile cauzalităţii şi, mai ales, în cele ale conservării masei şi energiei; grecii şi-au pus primii problema permanenţei substanţei primordiale sub continua succesiune a evenimentelor. Focul lui Heraclit e metafora întregului Univers.

S-a argumentat în repetate ocazii că metafora are valoare psihologică şi acţionează prin epatare[1]. Mi se pare mai curînd că are valoare ontologică şi acţionează prin luminarea[2] straturilor celor mai profunde ale realităţii.

METODĂ ŞTIINŢIFICĂ (46). Şcoala lui Aristotel făcea ştiinţă în felul următor:

„Planetele sînt eterne.
Mişcarea lor trebuie, de aceea, să fie eternă.
Unica mişcare eternă e cea circulară.
În consecinţă, planetele se mişcă în cerc.“

Lucrul pare ireproşabil. Nu se vede totuşi de ce nu s-ar accepta direct concluzia, în loc să se plece de la o propoziţie destul de îndoielnică.

Se crede că, folosind metoda silogistică, se descoperă noi adevăruri, cînd asemenea adevăruri sînt conţinute, în fond, în premisele acceptate cu veselie; astfel, totul se transformă într-o tautologie. Una dintre criticile cele mai severe aduse metodei poate fi citită în *The Problems of Philosophy* de Bertrand Russell, atunci cînd analizează silogismul clasic:

„Toţi oamenii sînt muritori;
Socrate este om;
Aşadar, Socrate este muritor.“

„În cazul acesta – arată Russell – ceea ce cunoaştem dincolo de orice îndoială raţională e că anumiţi oameni A, B, C erau muritori, pentru că într-adevăr au murit. Dacă Socrate e unul dintre ei, e absurd ocolul cu «toţi oamenii sînt muritori», ca să se ajungă la concluzia că *probabil* Socrate e muritor. Dacă Socrate nu e unul dintre cei pe care se fondează inducţia noastră, ar fi cel mai bine să mergem direct de la ai noştri A, B, C, la Socrate, în loc să dăm ocol cu propoziţia generală *toţi oamenii sînt muritori*. Căci probabilitatea ca Socrate să fie muritor e mai mare, după ştiinţa noastră, decît

[1] În limba spaniolă, *deslumbramiento* (n.tr.).
[2] În limba spaniolă, *alumbramiento* (n.tr.).

probabilitatea ca toţi oamenii să fie muritori. (Lucrul e evident, fiindcă, dacă toţi oamenii sînt muritori, Socrate e şi el; dar, din faptul că Socrate e muritor, nu rezultă că toţi oamenii trebuie să fie muritori.) În consecinţă, vom ajunge la concluzia că Socrate e muritor cu mai mare aproximaţie de siguranţă, dacă facem un raţionament pur inductiv, decît dacă trecem prin *toţi oamenii sînt muritori* şi ne folosim de deducţie".

Deficienţele procedeului le observase multă lume, nu numai lordul cancelar al Coroanei, în epoca lui Bacon; şi, pe de altă parte, metoda inductivă în sine nu era în stare să depăşească această stare de lucruri. Nu vedem aşadar raţiunea pentru care unii i-ar adjudeca lui Bacon titlul de „părinte al ştiinţei moderne", care îi revine lui Galileo.

Fizicianul italian şi-a dat seama că simpla inducţie nu putea constitui metoda ştiinţei. Din contră, chiar dacă pleacă de la experienţă, el se pune în gardă faţă de fetişismul empirist, care adeseori duce la concluzii greşite. La urma urmelor, chiar observaţia îi făcuse pe aristotelici să creadă în rotaţia Soarelui şi în principiul forţei permanente, două mari erori. Galileo cercetează legile naturale şi, cu ajutorul gîndirii, depăşeşte observaţiile eronate şi faptele empirice brute. Manevrată cu prudenţă, raţiunea îi îngăduie să treacă mult dincolo de aparenţa sensibilă, care frizează eroarea. Aceasta e, cu adevărat, metoda ştiinţifică.

MEŞTEŞUG (47). Meşteşugul – în artă – constă în faptul că trece neobservat.

NEDETERMINARE (35). Ştirea că fizicienii descoperiseră un misterios *principiu de nedeterminare* a fost primită cu bucurie de anumite şcoli teologice şi filosofice, crezîndu-se că ştiinţa însăşi îşi proclama falimentul şi că doctrina liberului-arbitru se consolida.

Nu ştiu pentru care motiv faptul că omul poate să aibă liber arbitru şi să fie responsabil pentru toate prostiile pe care le comite e pentru mulţi filosofi un motiv de satisfacţie. Dar lăsînd această chestiune deoparte, cred că bucuria e prematură, căci nici oamenii

de ştiinţă înşişi nu au izbutit încă să cadă de acord cu privire la conţinutul şi numele principiului: cei care propun să fie numit Principiu de Nedeterminare cred că el este exteriorizarea unei nedeterminări esenţiale a naturii; ceilalţi sînt de părere că trebuie interpretat ca o formulă taxativă, poate ca măsură a neputinţei omeneşti sau actuale de a atinge lumea fizică, şi de aceea propun să fie numit Principiu de Nesiguranţă.

Neînţelegerile pe care le-a provocat sînt determinate de faptul că el derivă din ipoteza cuantică, care are ghinionul să fie obscură, cînd e riguroasă şi cu totul falsă, cînd o înţelege toată lumea.

OBSCURITATE (48). Pe lîngă raţiuni legate de psihologia infantilă, prestigiul obscurităţii se datorează faptului că tot ce e profund este adeseori obscur, fapt care, de altfel, nu implică reciproca. Făcînd speculaţii cu privire la acest paralogism, mulţi scriitori moderni şi-au cîştigat faima de mari psihologi.

Ar trebui să discernem între obscuritatea exprimării şi exprimarea obscurităţii. E sigur că există chestiuni obscure, cum ar fi Dumnezeu sau eternitatea. Dar e de dorit să se arate cu claritate în ce sînt obscure.

OGLINDA LUI STENDHAL (24). Presupunînd posibilă reproducerea fidelă a lumii exterioare, nu văd de ce e inutilă duplicarea. Mulţi candidează la nebuneasca funcţie de hîrtie-carbon manifestînd o furie egală cu ineficienţa, căci ignoră faptul că omul e o hîrtie-carbon care împrumută realităţii exterioare propria culoare. Alţii încearcă să se înşele pe ei şi pe alţii, revendicînd funcţia de oglindă şi susţinîndu-şi pretenţiile cu inevitabila oglindă a lui Stendhal. O unealtă destul de mincinoasă, desigur; cel puţin, cea utilizată de inventatorul ei.

PERSONAJE ISTORICE (49). Domnul René Kraus a elaborat *Viaţa publică şi privată a lui Socrate,* şi cineva s-a enervat că nu se ştie nimic sau aproape nimic despre faptele domestice ale lui Socrate.

Lucrul mi se pare, din contră, un mare avantaj. Arta creează personaje istorice, iar viaţa filosofului are avantajul de a fi rămas încă necreată: nu s-a făcut nimic. Biografii săi îl pot inventa fără grabă, desfăşurînd o muncă absolut curată.

Din punct de vedere documentar, tomul va fi preţios peste o mie de ani. Atunci, Kraus va fi contemporan cu Platon, Aristofan, Xenofon şi însuşi Socrate; paginile lui vor fi un document important pentru alte construcţii ale vieţii filosofului. Opera domnului Kraus va contribui, fără doar şi poate, la formarea viitoarei personalităţi a lui Socrate.

În afara acestei posibilităţi nu ştiu ce alta se poate căuta în istorie. Abia dacă au trecut două secole şi deja ne e imposibil să ştim dacă mărul a căzut cu adevărat în capul lui Newton. Dar ce vrea să spună *cu adevărat?* Există un cap fizic şi un cap istoric ale lui Newton. Ignorăm dacă în capul fizic al acestui înţelept a căzut un măr fizic; dar fără nici o îndoială că în capul său istoric a căzut un măr istoric.

PITAGORA (50). Ca toate personajele istorice, Pitagora e o entitate care se propagă în spaţiu şi timp, dincolo de limitele lui carnale şi după dezintegrarea sa fizică. Pentru posteritate, acel Pitagora născut în insula Samos şi mort în Metapont aproape că nu prezintă interes, e un *fals-Pitagora,* care trebuie să fi pronunţat fraze şi dus la îndeplinire acţiuni adverse pitagorismului. Ne interesează mai mult adevăratul Pitagora, mitul care, construit cu fragilitate din unele cioburi îndoielnice din Filolaus, Heraclit, Herodot, a ţinut piept, ca un promontoriu din roci dure, loviturilor date de valurile a două mii cinci sute de ani.

Precedată şi propagată de Eroare, Faima o ia înainte şi, chiar dacă e meritată, arareori se datorează lucrurilor celor mai valoroase; mulţi îl apreciază pe Cervantes pentru istoriile convenţionale cu păstori, care împînzesc *Don Quijote;* alţii admiră la Shakespeare nefericitele fraze pe care le juxtapune versurilor celor mai dramatice:

Here's to my love! O true apothecary!
Thy drugs are quick. Thus with a kiss I die.

În general, defectele, viciile, prostiile, vulgarităţile şi frazele pe care marii oameni nu le-au spus niciodată sînt cele care fac să le crească celebritatea. Einstein e vestit pentru fraza „totul e relativ" şi pentru părul său; fraza e greşită şi exprimă un program mortal pentru Einstein; iar părul nu are nici în clin, nici în mînecă niciodată cu genialitatea proprietarului.

Un mare om scapă cu greu de acest melancolic destin, cu atît mai greu cu cît e mai vestit, pentru că greşelile cresc o dată cu popularitatea şi cu trecerea timpului. Celebrităţile antice sînt, de aceea, cele mai rele: la fel ca în monumentele restaurate în toate epocile, nu mai rămîne în ele nimic original. Cînd omul a lăsat o operă scrisă – cazul lui Platon –, întotdeauna poate fi revendicată adevărata doctrină dintre falsele interpretări, deşi e oricum frumos de distins o interpretare falsă de una adevărată, căci, în esenţă, o interpretare e deja ceva care diferă de original; dar cînd, ca în cazul lui Pitagora, nu există documente lăsate de către autor, toţi au dreptul, în măsura în care au contribuit la crearea mitului, să-şi revendice propria contribuţie. În aceste cazuri, să vrei să arăţi „adevăratul" gînditor e o pretenţie scolastică: unicul său adevăr e istoria sa.

Monstruosul nostru Pitagora se naşte în insula Samos, îşi predă doctrinele în Italia, intră în teologia creştină şi se propagă, prin magie şi arhitectură, în întreaga gîndire occidentală, pînă în zilele noastre. Gloria sa e meritată şi se poate spune că, dacă ar fi depăşit-o pe cea a lui Aristotel, gîndirea modernă ar fi sosit cu cîteva secole mai devreme; dar cauzele gloriei lui sînt partea cea mai puţin valoroasă a doctrinei sale: teorema triunghiului dreptunghic era deja cunoscută înainte de el, iar magia numerelor mici o elaboraseră deja chinezii (e foarte greu să nu fii precedat de chinezi) şi constituie partea cea mai lipsită de temeinicie a întregii lui opere.

Făcînd experienţe cu monocordul, Pitagora a descoperit că două sunete concomitente, al unei coarde şi al alteia a cărei lungime e jumătate din prima, formează un acord perfect; acesta e sunetul armonios pe care îl formează o notă şi octava ei. Noi experienţe au dezvăluit că, întotdeauna, toate acordurile erau produse de corzi

care păstrau între ele raporturi de lungime date de *numere mici şi întregi*. Brusc, inefabila şi subtila armonie muzicală se arăta rigid guvernată de numere.

Ne putem închipui vîlva pe care trebuie să o fi făcut descoperirea în logia pitagoreică; descoperirea e, într-adevăr, un fapt important în istoria ştiinţei, pentru că introduce, alături de raţionamentul pur, experienţa şi măsurarea, cele mai mari motoare ale mişcării ştiinţifice moderne; dar nu a fost aceasta, desigur, pricina pentru care logia s-a entuziasmat, ci faptul că ea consolida anumite postulate ale organizaţiei.

Entuziasmul nu e starea de spirit cea mai favorabilă scrierii unui bun poem; cu şi mai multă dreptate, el nu e favorabil nici organizării unei concepţii despre lume. E sigur că ideea pitagoreică a măsurării este cu mult superioară ideii aristotelice a clasificării şi e foarte probabil că ştiinţa modernă ar fi ajuns la noi înainte, dacă ar fi prevalat acest aspect al pitagoreismului. Cauza pentru care nu s-a petrecut aşa e, poate, exaltarea adepţilor, care a deformat şi a exagerat esenţa doctrinei.

E greu de văzut legătura care poate exista între un monocord şi sistemul planetar; dar entuziasmul, la fel ca iubirea, are virtutea de a slăbi inteligenţa şi de a transforma dorinţele în realităţi obiective: *să crezi şi să vezi*. Pitagoreicii au decretat că Universul răspundea unei scheme muzicale şi că planetele se roteau în jurul unui centru comun la distanţe adecvate, pentru ca rotaţiile lor să producă o armonie celestă guvernată de numere mici. Această muzică celestă prezenta un mic inconvenient: nu se auzea.

Descoperirea monocordului a fost începutul orgiei numerologice: numerele întregi şi mici erau magice şi sacre, guvernau Cosmosul ca pe un mare instrument muzical. 1 era numărul mistic prin excelenţă, pentru că stătea la originea tuturor celorlalte şi, prin dedublare, dădea naştere multiplicităţii lumii; 2 era semnul dedublării, adică, al opoziţiei, ca în teza şi antiteza lui Hegel; 3, suma originii şi a duplicării, trebuie să fie, în mod necesar, un număr sfînt; 4 e pătratul lui 2; suma lui 3 cu 4 dă 7, număr prestigios în multe religii şi cluburi internaţionale. Combinarea anxioasă a acestor cifre stă la

originea atîtor rezultate, încît aproape nu rămîne nici un număr mic – nici mare – care să nu poată aspira la magie. Sfîntul Augustin face, de pildă, următoarea combinaţie: 1 (Dumnezeu) şi cu 3 (Treimea) face 4; suma primelor patru cifre este 10; 4 înmulţit cu 10 face 40, motiv pentru care cantitatea trebuie considerată sacră pentru postiri; în opinia sfîntului, necunoaşterea acestui gen de manevre îngreunează enorm înţelegerea Scripturilor.

Numele lui Pitagora a fost vînturat în legătură cu acest gen de interpretări. Din *Critias* aflăm că în Atlantida existau zece principi, zece provincii şi zece tauri sacri. 5, jumătatea lui 10, suma primului număr masculin şi a primului număr feminin, e cifra Afroditei, iar calităţile sale stau la vedere: erau 5 planete, acordurile derivă din cuvinte, mîna avea 5 degete; în consecinţă, pentagonul, steaua în cinci colţuri, şi pentagrama erau sacre.

Pitagoreismul şi cabala evreilor au trecut în creştinismul primitiv şi în masonerie. Construcţia a rămas legată de chestiuni referitoare la structura Universului şi, tot aşa cum templele se construiau în conformitate cu anumite numere regulate, Cosmosul trebuia să se supună unei cifre secrete, impuse sau respectate de Marele Arhitect; găsirea acestei cifre echivala cu găsirea cheii misterului şi, vreme de veacuri, o infinitate de persoane au perseverat în căutare. Doctorul Evelino Leonardi, bunăoară, semnalează în lucrarea sa *Unitatea Naturii* că a găsit, în fine, cheia, numărul 744; după astronomul Gabriel, la fiecare 744 ani, Soarele, Pămîntul şi Luna se întîlnesc în aceeaşi poziţie unul faţă de celălalt; dar 744 echivalează cu 67 de perioade ale petelor solare care apar din 11 în 11 ani; cu ajutorul lui 11 şi al lui 744, doctorul Leonardi descoperă interesante legături între formaţiunile geologice, dezvoltarea fătului uman, numărul electronilor din atom şi înmulţirea bovinelor (*op. cit.*, Capitolul VI).

Ca artă a iluzionismului şi a magiei combinatorii, pitagoreismul nu are de-a face cu gîndirea modernă. Măreţia lui rezidă în ceva mai puţin popular, dar care ne îngăduie să-l considerăm iniţiatorul

matematicii moderne: descoperirea faptului că numărul aparţine unui univers care nu e cel fizic în care trăim.

Trei piramide şi trei pantere nu au aproape nimic în comun: primele sînt inerte, geometrice, nu se reproduc, nu au gheare, nu sînt patrupede, nici carnivore. Cu toate acestea, între ambele grupuri există un nucleu identic, care dăinuie, cînd toate caracteristicile fizice sînt date la o parte: trinitatea celor două grupuri.

Copiii nu ştiu să raţioneze cu numerele pure: ei au nevoie să adune mere sau cărţi; mult mai tîrziu, se lipsesc inconştient de obiectele fizice şi calculează cu numere pure, abstrase din realitatea fizică printr-un lung proces mental. E foarte probabil că un lucru similar li s-a întîmplat şi popoarelor primitive, iar Pitagora e primul om din lumea occidentală care sesizează întîiul indiciu al acestui lucru deosebit: deşi *iau parte* la lumea noastră, numerele şi formele geometrice sînt entităţi abstracte, care aparţin unei realităţi, zicînd aşa, mai pure şi esenţiale.

Dar, dacă e nevoie de un proces mintal pentru a ajunge la entitatea matematică, aceasta nu presupune ca el să fie inventat de minte: omul nu inventează caracterul comun grupurilor de piramide şi pantere, ci descoperă ceva preexistent. Treiul şi triunghiul au existat înainte de apariţia oamenilor şi vor dăinui, în vecii vecilor, şi după ce aceste fiinţe vor fi dispărut din Univers.

Piramida lui Keops, construită cu piatră tare şi prin sacrificiul a mii de sclavi, e implacabil ruinată de nisipul şi vîntul deşertului; piramida matematică ce formează sufletul său invizibil, imponderabil, impalpabil, rezistă valurilor timpului; şi mai mult încă, e în afara timpului, nu are origine, nu are sfîrşit.

Lumea entităţilor matematice e una rigidă, eternă, invulnerabilă, un rece Muzeu al formelor pietrificate, pe care universul nostru fizic încearcă să-l copieze, într-un proces nesfîrşit şi ineficace.

Multă vreme după moartea lui Pitagora, Platon a încercat, cu ajutorul mitului lui Fedru, să explice misterioasa intrare a omului muritor şi imperfect în acel muzeu al formelor eterne: spiritul şi apetitul sînt doi cai înaripaţi care trag carul condus de suflet; încă

nu s-a întrupat, încă mai are ceva de la zei şi merge împreună cu ei spre locul unde adastă formele pure. Cînd ajunge să întrezărească splendoarea divină a formelor, sufletul pierde frîiele cailor şi cade pe pămînt, unde se întrupează şi uită de minunata lume pe care a întrevăzut-o. Acum va fi condamnat să privească grosolanele întrupări ale formelor pure, care constituie universul nostru cotidian, fluent şi contradictoriu. Inteligenţa sa e, poate, un rest al fraternităţii lui cu zeii; ştiinţele exacte ale cîntăririi, calculării şi măsurării îl avertizează, printr-un proces anevoios, că lumea noastră fluentă e, poate, o iluzie şi că, în spatele timidului copac care creşte şi moare, al oamenilor care luptă şi al civilizaţiilor care apar şi dispar, e o lume rigidă în care domnesc Numărul şi Formele Eterne.

Sub cerul Calabriei, ajutată de Muzică, Aritmetică şi Geometrie, mintea puternică a lui Pitagora a fost prima care a avut intuiţia acestui *topos uranos*.

POEZIE PURĂ (52). Unii opinează că în poezia pură nu trebuie să intervină elemente didactice; alţii au interzis elementele filosofice, politice, rasiale, ştiinţifice; iar alţii – valorile muzicale, cum sînt ritmul şi rima. Ar fi bine să scriem un poem purificat după toate aceste recomandări: n-ar mai rămîne nimic.

Se crede că poezia pură e o problemă mare, pentru că e interminabilă, uitîndu-se că erau interminabile şi disputele medievale despre cîte boabe de grîu formează o grămadă. În realitate, logisticienii moderni ar spune că atît una, cît şi cealaltă sînt pseudoprobleme de definiţie: dată definiţia, disputa se încheie, căci ea se datorează faptului că fiecare vorbeşte despre altceva.

În general, toate conceptele în care intră cuvîntul *pură* sînt suspecte de scolasticism: poezie pură, rasă pură, muzică pură. Propun următoarea definiţie: *poezia pură e orice poezie lipsită de impuritate*. Poate părea enervantă, dar trebuie să recunoaştem că e de netăgăduit.

POPULARIZARE (15). Cineva îmi cere să-i explic teoria lui Einstein. Îi vorbesc, cu mare entuziasm, de tensori şi geodezice tetradimensionale.

– Nu am înţeles nici o vorbă, îmi spune, stupefiat.

Reflectez cîteva clipe şi, apoi, cu mai puţin entuziasm, îi dau o explicaţie mai puţin tehnică, păstrînd cîteva geodezice, dar introducînd aviatori şi focuri de revolver.

– Acum am înţeles aproape totul, îmi spune amicul destul de bucuros. Dar ceva tot nu pricep încă: geodezicele astea, coordonatele astea...

Deprimat, mă cufund într-o lungă concentrare mintală şi sfîrşesc prin a abandona pentru totdeauna geodezicele şi coordonatele şi, cu adevărată ferocitate, mă dedic exclusiv aviatorilor care fumează în timp ce călătoresc cu viteza luminii, şefilor de gară care trag cu revolverul din mîna dreaptă şi verifică timpul cu cronometrul din mîna stîngă, trenurilor şi clopotelor.

– Acum, da, acum înţeleg relativitatea! exclamă, bucuros, amicul.

– Da, îi răspund eu cu amărăciune, dar acum *nu mai e* relativitate.

REALISM (54). Pictorii îşi fac autoportretul în două maniere: prima, cea mai puţin reprezentativă, încercînd să-şi reproducă chipul; a doua, cea mai izbutită, pictînd un arbore sau nişte cai, sau distrugerea Sodomei şi a Gomorei. Un arbore de Van Gogh nu e un arbore de Millet, chiar dacă au amîndoi acelaşi model. A picta sau a relata ceva „aşa cum este“ e ţelul a ceea ce îndeobşte se numeşte *realism,* dar în practică aceasta e forma cea mai eficientă de a cădea în nevinovăţiile *realismului ingenuu*.

Cauza atîtor interminabile discuţii cu privire la realismul din artă trebuie căutată în tendinţa minţii de a separa şi de a cristaliza ceea ce e unit şi în mişcare. Realiştii ingenui pleacă de la ideea că în afara omului se află o lume ce poate fi cunoscută sau descrisă, sau pictată, independent de caracteristicile noastre senzoriale şi intelectuale. Dar realitate nu se află numai în afara, ci şi înlăuntrul omului, şi se constituie din unitatea subiect-obiect, care nu poate fi scindată. Cunoaşterea e manifestarea interacţiunii între lumea exterioară şi om. Cît priveşte arta, ingenuitatea de a da socoteală cu privire la realitatea exterioară fără contaminare omenească e şi mai evidentă; lumea picturii e lumea culorilor, iar culorile *nu există* în

natură; în afara noastră, există, poate, unele corpuscule care călătoresc cu viteză fantastică, în compania unor „unde-pilot“ de natură matematică. Aşa cum spune Whitehead, natura e ceva trist, fără culori, fără sunete şi arome; toate aceste trăsături sînt pur omeneşti, fac parte din felul *nostru* de a simţi lumea exterioară. În chip radical şi inexpugnabil, viziunea noastră despre lumea exterioară e subiectivă; într-un act creator continuu, fiecare dintre noi umple ambianţa de culori şi muzici, grosolane sau delicate, complexe sau simple, după propria noastră sensibilitate.

RELATIVITATE (55). Indiferent dacă există sau nu o lume exterioară, indiferent dacă ştiinţa e sau nu capabilă să înţeleagă, un lucru e indiscutabil: cunoaşterea ştiinţifică înaintează constant de la relativ la absolut. Un exemplu clar îl constituie teoria einsteiniană: în ea se demonstrează că vechile concepte de spaţiu şi timp sînt relative şi că e nevoie să fie înlocuite cu conceptul de *interval,* entitate absolută şi independentă de observator şi de sistemul de referinţă. În conformitate cu acesta, doctrina lui Einstein trebuie considerată o adevărată teorie a absolutului şi e păcat că nu poartă acest nume. Folosirea cuvîntului „relativitate“ a fost una dintre cele mai memorabile calamităţi filosofice ale acestui secol[1], deoarece, printr-o neînţelegere, tenace ca toate neînţelegerile, toate relativismele filosofice au reapărut cu brio, de parcă li s-ar fi înnoit creditul la Banca Epistemologiei. Într-un lung eseu, José Ortega y Gasset a revendicat pentru sine paternitatea ideilor einsteiniene, crezînd, ingenuu şi grăbit, că Albert Einstein afirma, într-un fel, echivalenţa perspectivelor chinezească şi grecească în judecarea unui ghiveci de flori sau a nasului unei femei. Dacă eu nu i-am înţeles greşit pe Einstein şi pe Ortega, relativitatea nu are nici o legătură cu perspectivismul.

Mai bine zis, sînt exact contrarii.

RUSSELL (56). Contele Bertrand Arthur William Russell s-a născut în 1872 şi a studiat la Trinity College din Cambridge. A fost primul din clasa lui, contrazicîndu-i astfel pe cei care cred *necesar*

[1] Evident, în întregul volum perspectiva este aceea a secolului al XX-lea (n.tr.).

ca un geniu să fie un elev slab şi dezamăgindu-i pe toţi elevii slabi sau foştii elevi slabi care cred în această paradoxală ipoteză. A strălucit la matematică şi filosofie, dar toată viaţa a manifestat o inepuizabilă pasiune pentru toate cele legate de spirit. Din pricina ideilor sale sociale, a suferit vexaţiuni şi pentru a se fi opus Primului Război Mondial a stat închis vreme de şase luni; în închisoare şi-a scris lucrarea *Introducere în Filosofia Matematică*. Niciodată nu a făcut concesii prejudecăţilor morale sau intelectuale ale semenilor săi (să-i numim astfel) şi în 1940 a fost dat afară din Colegiul din New York pentru a fi exprimat idei care nu coincid cu prestigioasele locuri comune ale societăţii şi poliţiei nord-americane.

Aparţine stirpei din care au făcut parte Berkeley, Swift, Hume, Chesterton şi Shaw. Pe lîngă lucrări capitale despre logica matematică şi filosofie, a scris despre istorie, morală sexuală, politică şi teologie, de multe ori pentru omul de pe stradă. Acest geniu iubeşte prea mult biata omenire, ca să uite de chestiunile ei cotidiene; şi-ar fi putut trăi viaţa de conte pe o stîncă inaccesibilă, izolat între abstractele simboluri ale logisticii, dar a preferat să se amestece în confuzele lupte ale lumii pămînteşti.

Filosofia sa nu stă lipită de personalitatea lui ca o firmă, nici nu o îndură ca pe o greutate profesională: ea este consubstanţială cu viaţa lui, ca în cazul lui Socrate sau al lui Spinoza. *An Outline of Philosophy* se încheie cu aceste cuvinte:

> „Filosofia ar trebui să ne arate scopurile vieţii şi acele elemente ale ei care au valoare prin ele însele. Oricît de limitată ne-ar fi libertatea în sfera cauzală, nu e necesar să acceptăm vreo limitare în cea a valorilor; ceea ce considerăm bun prin sine însuşi putem să considerăm că e bun fără referire la nimic altceva decît la sentimentele noastre. Filosofia nu poate determina prin ea însăşi ţelurile vieţii, dar ne poate elibera de tirania prejudecăţilor şi de aberaţiile derivate din ţeluri înguste. Iubirea, frumuseţea, cunoaşterea şi bucuria de a trăi: iată lucrurile a căror strălucire se păstrează nepieritoare, oricît de îndepărtate ne-ar fi orizonturile. Iar, dacă poate să ne ajute să simţim valoarea acestor lucruri, filosofia va fi jucat rolul care-i corespunde în opera colectivă a omenirii, al cărui scop e să aducă lumină în lumea tenebrelor.“

SIMPLITATEA MATEMATICII (58). Există părerea foarte generalizată că matematica ar fi ştiinţa cea mai grea, cînd, în realitate, ea e cea mai simplă dintre toate. Paradoxul se datorează faptului că, tocmai din pricina simplităţii lor, raţionamentele matematice greşite sar în ochi. În cazul unei complexe chestiuni politice sau artistice, sînt în joc atîtea necunoscute şi neaparenţe, că e greu să distingi ce e adevărat de ce e fals. Rezultatul e că orice nătărău se crede în stare să discute despre politică şi despre artă (şi chiar o face), pe cînd matematica o priveşte de la o respectuoasă distanţă.

SIMŢUL MĂSURII (20). Dintr-un motiv obscur, mulţi se încăpăţînează să-i considere francezi pe Rabelais, Molière, Revoluţia de la 1789, Robespierre, Marat, Balzac, Procesul Dreyfus, Monsieur Chauvin, Barbă-Albastră, Marchizul de Sade, Lautréamont, jansenişţii, Victor Hugo, „Bătălia pentru Hernani“, vestele lui Gautier, *Marsilieza*, Léon Bloy, Rimbaud, suprarealiştii, L.F. Céline, Napoleon şi Paul Claudel.

SOCIALIZARE (59). Am văzut că unele critici aduse socialismului constau, schematic, în următoarele: *ideile marxiste despre atom sînt greşite; ca atare, socialismul e o naivitate*. Cu asta, autorii rămîn foarte liniştiţi şi nu au probleme de conştiinţă în faţa faptului că milioane de oameni trăiesc şi mor ca animalele în mine, fabrici de zahăr sau camere frigorifice.

În ce mă priveşte, mie nu mi se pare necesar să verific mai întîi dacă legea dialectică de transformare a cauzei în efect funcţionează sau nu în fizică, pentru a face ceva în favoarea minerilor exploataţi în Ţara Galilor sau a argaţilor care trăiesc ca sclavii în nordul Argentinei.

Să presupunem că teoria dialectică cu privire la natură e greşită: de ce nu ar fi posibilă naţionalizarea industriei carbonifere în Anglia?

Nici un spirit demn nu se coboară la astfel de sofisme. În schimb, chiar fără să fii economist sau sociolog, de cum examinezi cîteva

statistici, vezi cu uşurinţă că libera concurenţă a dus la concentrarea industrială şi financiară; şi că luptele economice dintre monopoluri s-au transformat frecvent în lupte politice şi în războaie internaţionale pentru hegemonie. Vezi şi că, atîta vreme cît vor fi în serviciul unei minorităţi, maşina-unealtă şi mijloacele de producţie vor genera şomaj, mizerie, subconsum, o aparentă supraproducţie şi corespunzătoarea luptă pentru pieţe.

Multe persoane cu fond excelent se tem de revoluţiile sociale, pentru că au văzut unele filme de Cecil B. de Mille; dar o transformare socială nu trebuie confundată cu un film de Cecil B. de Mille. Oamenii speriaţi de perturbările etichetei pot să stea liniştiţi: nu e greu nici chiar ca Anglia să instaureze socialismul cu rege, ceremonii de încoronare şi acel duce (nu-mi amintesc numele) căruia i se permite – şi trebuie – să rămînă cu pălăria pe cap în faţa reginei.

Libera iniţiativă economică şi-a jucat deja rolul şi nimeni nu-i neagă meritul în toată epoca precedentă; dar, încetul cu încetul, a generat monopol, care e propria negaţie, şomaj, mizerie, fascism şi război. De ce să mai perseverăm în a începe din nou, chiar dacă ar fi posibil?

SUPRAREALISM (60). În *The New Image,* Wolfgang Paalen aruncă anatema asupra lui Salvador Dalí:

> „Acel Jacques-Louis David al suprarealismului nu a făcut niciodată în pictură nimic care ar putea fi calificat drept automatic."

Paalen are toată dreptatea posibilă; dar se justifică şi întrebarea: de ce, oare, revendică el automatismul? Ca instrument de cercetare psihologică sau ca producător de frumuseţe? Aceasta pare să fie chestiunea pe care teoreticienii mişcării nu au ajuns încă să o lămurească. André Breton a fost primul care a definit suprarealismul drept „un automatism psihic pur, prin intermediul căruia cineva îşi propune să exprime funcţionarea reală a gîndirii. Un dicteu al gîndirii, din care lipseşte orice control exercitat de raţiune şi în absenţa oricărei preocupări estetice sau morale". Pe faţada unui *Bureau des Recherches Surréalistes* s-a pus următorul avertisment:

> „Nimeni să nu se înşele; acţiunea noastră are caracter experimental şi aventurist, lipsit de orice legătură cu vulgarele speculaţii literare şi artistice pe care alţii au vrut să le boteze cu acelaşi cuvînt."

În fine, Hugnet spune cu privire *la Les champs magnétiques,* primul text automat:

> „Era vorba, în aparenţă, să facem abstracţie de talent şi de pretenţiile sale, de raţiune şi de orice intenţie, oricare ar fi fost ea, de a se lăsa în voia unei cataracte de cuvinte şi imagini, lăsîndu-ne purtaţi vertiginos de ea pe calea gîndirii, libere de orice legătură logică. Practic, era nevoie să scriem cu cea mai mare viteză, fără corecturi, fără întoarceri înapoi, într-un cuvînt: *să transcriem.*"

Răspunsul pare să nu favorizeze îndoielile: suprarealismul ar constitui un capitol al psihanalizei sau o psihoterapie coadjuvantă. Din nefericire, modesta declaraţie anterioară e întărită şi subminată de o multitudine de fraze contradictorii. Numeroasele lui manifeste şi proclamaţii recomandă suprarealismul nu numai drept instrument ştiinţific, ci şi drept metodă de acţiune revoluţionară, teorie a artei, neasemuit producător de frumuseţe, promotor al viitoarei bunăstări a proletariatului şi concepţie despre lume.

Într-adevăr, dacă ne luăm după teoreticienii lui, e greu să aflăm ce *nu* e suprarealismul. Dacă, îndoindu-ne, recurgem la un *Dicţionar Abreviat al Suprarealismului*, dăm peste următoarea definiţie a sistemului: „Vechi tacîm de cositor dinaintea inventării furculiţei" care, ca mostră de eficienţă a automatismului, e mai curînd decepţionantă.

În profunda lor confuzie mintală, suprarealiştii folosesc două procedee, ca să evite orice încercare de discriminare: primul e uitarea în practică a declaraţiilor lor teoretice; al doilea e încîlcirea unor concepte ca arta, poezia, frumuseţea şi inspiraţia (nu le mai lipsea invazia suprarealistă, erau ele şi aşa deja destul de încîlcite). André Breton, de pildă, crede că, introducîndu-ne în subconştienţă, automatismul ne poartă în lumea miraculosului şi, ca atare, a frumosului, paralogism optimist, căci nu mai lipseşte decît să se demonstreze că subconştientul e miraculos, iar miraculosul – frumos.

E uşor de demonstrat că automatismul nu e o invariabilă sursă de frumuseţe. Cînd se practică automatismul în formă ortodoxă, rezultatele sînt melancolice: „Stridia din Senegal va mînca pîinea tricoloră“ (*La Révolution Surréaliste,* Numărul 9); sau acesta, şi mai rahitic: „Topazul răzbunat îl va mînca în sărutări pe paraliticul de la Roma“ (*Le Surréalisme au Service de la Révolution*, Numărul 4). S-ar cuveni să întrebăm în serviciul cărei revoluţii sînt aceste produse.

Una dintre caracteristicile esenţiale ale mişcărilor romantice e disproporţia dintre scopurile grandioase şi rezultatele neînsemnate, al cărui rezultat este că grandiosul devine pur şi simplu grandilocvent. Din *Manifest* aflăm că: „Suprarealismul e *fulgerul invizibil* care ne va îngădui într-o zi să ne înfrîngem adversarii“; dar exemplele anterioare probează o activitate mai curînd prudentă a fulgerului distrugător. În numărul 4 din *La Révolution Surréaliste,* Breton adaugă: „Înainte de orice, era vorba să remediem profunda lipsă de semnificaţie pe care o poate atinge limbajul sub impulsul unui Anatole France sau al unui André Gide“. Suprarealiştii sînt mai potenţi în declaraţii teoretice decît în realizări. În manifeste sînt energic citaţi Hegel, Marx şi Freud; realizările nu sînt însă la fel de grandioase.

Adevărul e că suprarealismul tinde oarecum spre nedefinire. La prima vedere, pare că nu-i aşa, pentru că există reviste, spectacole, manifeste şi persoane care se consideră suprarealiste; mai mult încă, Breton pare să stea în fruntea unei rigide academii care dictează şi excomunică şi care echivalează cu o comisie de moralitate şi bune obiceiuri a Infernului. Dar realitatea nu e simplă precum ne-o arată existenţa diferitelor grupuri care se combat reciproc. Ele se acuză că nu practică *adevăratul* automatism, ceea ce ar arăta că *esenţa mişcării e definită de procesul automatic*. Dar se ridică apoi o nouă chestiune: ce îşi propun să facă sau să caute cu acest instrument? Aici discuţia devine interminabilă, deoarece, pe cînd cărţile de artă modernă tratează suprarealismul *ca pe un fapt,* mulţi dintre ei neagă vehement că el ar aparţine artei. Hugnet o afirma în mod expres, referindu-se la poezie: „Nu mai e o artă“, şi adaugă mai încolo:

> „Suprarealismul se dezinteresează de literatură, şi de cea bună, şi de cea proastă. Situat în afara oricărei estetici, el îşi are locul în ireparabil... Iată rezultatul suprimării mentalităţii artistice şi al sosirii spiritului emiţător de unde“.

E inutil: în afară de vagi imagini radio-telefonice sau războinice, e imposibil de găsit drumul printre declaraţiile teoreticienilor.

Admiţînd, timid, că pictorul sau poetul suprarealist ar vrea să atingă frumuseţea, nu se vede cum ar putea izbuti printr-un simplu automatism. Admiţînd şi că automatismul ar fi numele pe care suprarealiştii îl dau inspiraţiei, oricine ar recunoaşte cu plăcere că acesta a fost întotdeauna instrumentul cu care artistul şi-a obţinut materia primă a creaţiei, dar nu că ar fi creaţia artistică însăşi; e condiţia ei necesară, dar nu suficientă.

Platon afirmă că poeţii creează în stare de delir, posedaţi de zei (Cf. *Ion* şi *Fedon*). Dar în cazul acesta e obligatoriu să convenim că zeii greci trebuie că aveau o excelentă educaţie literară şi că, dacă miniştrii lor se lăsau conduşi orbeşte de inspiraţia divină, ei, în schimb, nu o făceau.

Arta (cu aceeaşi rădăcină: artificiu, artizanat, artefact[1]) e exact contrariul transcrierii automate: e o activitate conştientă, nu o descoperire pasivă.

Chiar acceptînd obiectivitatea frumuseţii, ca la Platon, s-ar putea merge pînă la a le admite suprarealiştilor că sufletul doborît de vis, extaz sau de o stare de graţie ar putea întrezări regatul fantastic şi imuabil al Formelor. Dar una e să visezi şi alta să exprimi un vis, iar poezia şi arta sînt expresie. Chiar acum e nevoie de toată forţa şi maturitatea, de deplina inteligenţă creatoare.

Se spune îndeobşte că suprarealismul e, pur şi simplu, intrarea subconştienţei în artă. În cazul acesta, doar cei pentru care miopia e principalul instrument de analiză pot afirma că suprarealismul e un produs al războiului din 1914. De cînd s-au născut, arta şi literatura s-au construit cu materiale oferite de subconştienţă, şi cred că Homer, tragicii greci, Dante, Shakespeare vor fi fost străini de această

[1] În originalul spaniol e folosit cuvîntul *artimaña* „şmecherie, comedie“, sens pe care îl are, din păcate doar parţial, şi românescul „artefact“ (n.tr.).

intromisiune; mai strict, există suprarealişti în legende, în Bruegel cel Bătrîn, în Ieronimus Bosch, în Grünewald, în Dürer, în romantici.

Breton stabileşte o lungă listă de clasici parţial suprarealişti: Heraclit e suprarealist în dialectică, Swift – în răutate, Baudelaire – în morală, Carroll în *nonsens* etc. Şi adaugă în acelaşi *Manifest:* „Dar insist, nu sînt mereu suprarealişti, pentru că e posibil să găseşti la fiecare din ei idei preconcepute de care se cramponau cu mare naivitate."

E evident că pe listă figura o singură persoană care se cramponează de naivitatea sa: André Breton. Nu îşi dă seama, desigur, că, dacă toţi au ajuns să facă ceva valoros, e tocmai pentru că au atari idei preconcepute; cu alte cuvinte, au intrat în posteritate, pentru că nu erau întru totul suprarealişti: *unicul suprarealism nemuritor e cel rău.*

Declar, pe de altă parte, că nu înţeleg scopurile şi raza de acţiune a enumerării. Nu văd din ce misterioasă raţiune concepţia lui Heraclit despre devenirea universală poate fi suprarealistă: într-un anume fel, concluzia că lucrurile se schimbă continuu şi că nu e posibil să te scalzi de două ori în acelaşi rîu, pentru că apa curge, e proprie celui mai cotidian şi mai treaz bun-simţ; cred că de această ingenuitate a lui Breton e vinovată rîvna cu care se doreşte concilierea marxismului cu teoria lui.

Celelalte personaje nu par să fie mai bine alese. În realitate, nu se poate să fi fost mai prost alese: Swift, Carroll şi Baudelaire sînt trei scriitori de o mare inteligenţă, care îşi construiau operele precum inginerul podurile. Fantasticele creaţii ale lui Lewis Carroll erau produsul unei minţi matematice care se exersase în demonstraţii geometrice şi în calculul infinitezimal. În ceea ce-l priveşte pe poetul francez, ştim că el a fost creaţia lui Edgar Poe, care spune în *Filosofia compoziţiei:*

> „Majoritatea scriitorilor – poeţii, în particular – preferă să ne facă să credem că extazul intuitiv, sau ceva aşa, ca o frenezie delicată, e starea în care îşi realizează compoziţiile, şi s-ar cutremura din cap pînă-n picioare, dacă ar îngădui ca publicul să arunce o privire în culise şi să asiste la scenele elaborării şi la şovăielile gîndirii, care apar în procesul de creaţie, să observe adevăratele scopuri, captate doar în ultimul moment, nenumăratele chipuri întrezărite ale ideii care încă nu a ajuns să se maturizeze total, fanteziile respinse de rebeli, precautele selecţii şi excluderi, dureroasele ştersături şi interpolări, în cîteva cuvinte, roţile şi pinioanele, pregătirile pentru schimbarea scenelor, care, în nouăzeci şi nouă din o sută de cazuri, sînt calităţile histrionului literar."

Cît despre Valéry, el spune despre Baudelaire:

> „Deşi romantic la origine şi chiar prin gusturi, el poate adeseori să apară *clasic*. Există o infinitate de moduri de a-l defini sau de a crede că îl defineşti pe clasic. Noi vom adopta astăzi următorul: *e clasic scriitorul în care zace un critic, pe care îl asociază intim trudei sale*. În Racine zăcea un Boileau sau o imagine a lui Boileau."

Şi adaugă mai încolo:

> „*Ordinea* presupune o oarecare dezordine, pe care s-a pus stăpînire. *Compoziţia,* care e artificiu, urmează unui haos primitiv de intuiţii şi dezvoltări naturale. *Puritatea* e rezultatul unor infinite operaţii desfăşurate asupra limbajului, iar grija pentru *formă* nu e altceva decît reorganizarea meditată a mijloacelor de expresie."

Dar, se poate argumenta, suprarealismul e un fapt şi nu se poate nega că, pe lîngă meritele pe care le are întotdeauna o mişcare care tulbură profund spiritele, el oferă o operă care urmează să dăinuie parţial.

Nimeni nu neagă valoarea catharctică a suprarealismului. Cît priveşte opera care urmează să dăinuie, aşa va fi, în măsura în care el e heterodox, ceea ce s-a întîmplat destul de frecvent pentru că, în pofida tuturor declaraţiilor lui, cele mai bune elemente ale suprarealismului au făcut artă şi literatură în aceeaşi proporţie în care şi-au uitat de jurămintele automatiste. Nimeni nu va crede cu adevărat că Salvador Dalí pictează automat sau că unele poeme ale lui Éluard sînt mai automate decît ale lui Rimbaud. Din contră, trebuie să credem că într-un tablou de Bosch există mai mult automatism autentic – adică o mai ingenuă transcriere a subconştientului – decît în înţelepciunea atentă, vigilentă, academic freudiană şi burdușită

de manifeste a lui Dalí. E deci corectă acuzaţia pe care Paalen o aduce pictorului spaniol, că nu practică automatismul. Dar cine îl practică? Se poate admite posibilitatea că mesajul subconştienţei l-ar putea transcrie repede un scriitor în transă (las acum la o parte valoarea artistică a acestei activităţi), dar ce posibilitate există ca un pictor să facă acelaşi lucru? În toate operele durabile ale pictorilor suprarealişti predomină tocmai construcţia, soliditatea, echilibrul, metoda şi meşteşugul, tot ceea ce e străin de simplul automatism.

ŞTIINŢĂ (6). Vreme de secole, omul de pe stradă a crezut mai mult în vrăjitorie decît în ştiinţă: pentru a-şi cîştiga existenţa, Kepler a fost nevoit să facă pe astrologul; astăzi astrologii anunţă în ziare că procedeele lor sînt strict ştiinţifice. Cetăţeanul crede cu fervoare în ştiinţă şi-i adoră pe Einstein şi Madame Curie. Dar, datorită sorţii melancolice, în aceste clipe de splendoare populară, mulţi profesionişti încep să se îndoiască de puterile lor. Matematicianul şi filosoful englez A.N. Whitehead ne spune că ştiinţa trebuie să înveţe de la poezie; cînd un poet cîntă frumuseţile cerului şi ale pămîntului, nu-şi manifestă fanteziile nevinovatei sale concepţii despre lume, ci faptele concrete ale experienţei „denaturate de analiza ştiinţifică".

Probabil că ratarea întîlnirii dintre profesionist şi profan se datorează faptului că dezvoltarea ştiinţei implică o putere crescîndă şi, totodată, o abstractizare crescîndă. Omul de pe stradă vede doar primul aspect, mereu dispus să le facă învingătorilor o primire favorabilă; teoreticianul vede ambele aspecte, dar al doilea începe să-l preocupe în chip esenţial într-atît, încît ajunge să-l facă să se îndoiască de aptitudinea ştiinţei de a pătrunde realitatea. Acest dublu rezultat al procesului ştiinţific pare contradictoriu în sine. La rigoare, el e chipul dublu al aceluiaşi adevăr: *ştiinţa nu e puternică, în pofida abstractizării sale, ci tocmai din pricina ei*.

E greu să desparţi cunoaşterea vulgară de cea ştiinţifică; dar s-ar putea, poate, spune că prima se referă la ce e particular şi concret,

iar a doua la ce e general şi abstract. „Soba dă căldură" e un enunţ concret, chiar domestic şi afectiv, cu reminiscenţe din povestirile lui Dickens. Omul de ştiinţă ia din ea ceva ce n-are nici o legătură cu aceste asociaţii: dotat cu anumite instrumente, el va observa că soba are o temperatură mai mare decît mediul înconjurător şi că, de la ea, căldura trece la acesta. În acelaşi chip, va examina şi alte afirmaţii asemănătoare, cum ar fi: „fierul de călcat arde", „persoanele care întîrzie beau ceai rece". Rezultatul reflecţiilor lui va fi o singură şi simplă concluzie: „Căldura trece de la corpurile fierbinţi la cele reci."

Lucrul e încă destul de accesibil unei minţi obişnuite: dezideratul omului de ştiinţă e să enunţe judecăţi atît de generale, încît să fie neinteligibile, iar pe acestea le obţine cu ajutorul matematicii. Enunţul anterior încă nu-l satisface şi se linişteşte numai cînd poate ajunge să spună: „Entropia unui sistem izolat creşte constant."

În acelaşi chip, chestiuni precum căderea mărului în capul lui Newton, existenţa cascadelor de pe Iguazú[1], formula acceleraţiei şi accidentul lui Cyrano pot fi reunite cu succes în propoziţia: „Tensorul *g* este egal cu zero" care, aşa cum observă Eddington, are meritul conciziei, chiar dacă nu şi pe cel al clarităţii.

Enunţul „soba dă căldură" exprimă o cunoaştere şi, prin urmare, oferă oarece putere celui care se află în posesia lui: el ştie că, dacă îi e frig, ar fi convenabil să se apropie de o sobă. Dar această cunoaştere e destul de modestă, nu-i serveşte în nici o altă situaţie.

În schimb, dacă cineva e în deplina cunoştinţă de cauză a faptului că „entropia unui sistem izolat creşte constant", nu numai că va căuta o sobă ca să se încălzească – rezultat foarte slab după douăzeci de ani de studiu –, ci va putea şi să rezolve o enormă cantitate de chestiuni, de la funcţionarea unui motor pînă la evoluţia Universului.

---

[1] Iguazú este un rîu din Brazilia, afluent al fluviului Paraná, care formează o parte din graniţa Argentinei cu Paraguayul. În regiunea cascadelor (aflate în departamentul Iguazú din provincia argentiniană Misiones) a fost amenajat cel mai mare Parc Naţional din Brazilia (n.tr.).

Astfel, pe măsură ce ştiinţa devine mai abstractă şi, în consecinţă, se îndepărtează de chestiunile, preocupările şi cuvintele vieţii cotidiene, utilitatea sa creşte proporţional. O teorie are cu atît mai multe aplicaţii cu cît e mai apropiată de a fi universală şi, ca atare, mai abstractă, căci concretul se pierde în particular.

Puterea ştiinţei e obţinută graţie unui soi de pact cu diavolul: pe seama progresivei evanescenţe a lumii cotidiene. Ea ajunge regină, dar, cînd izbuteşte, regatul ei abia de e unul al fantasmelor.

Se reuşeşte unificarea tuturor acelor propoziţii, pentru că se elimină atributele concrete care ne permit să deosebim o ceaşcă de ceai, o sobă şi persoanele care întîrzie. În acest proces de curăţare rămîn prea puţine; dispare infinita varietate a lucrurilor concrete care formează universul înconjurător; ne rămîne mai întîi conceptul de *corp,* care e destul de abstract şi, dacă-i dăm înainte, abia de ne mai rămîne conceptul de *materie,* care e şi mai vag: suportul sau manechinul oricărui veşmînt.

Universul înconjurător e unul al culorilor, al sunetelor şi al mirosurilor; în faţa aparatelor de care dispune omul de ştiinţă, toate acestea dispar precum o formidabilă fantasmagorie.

Un poet ne spune:

> „Văzduhul aerişeşte livada
> şi simţului dăruie mirozne mii;
> leagănă copacii
> cu o blajină larmă
> ce-aruncă-n uitare aur şi sceptru."

Dar analiza ştiinţifică e deprimantă: precum oamenii băgaţi la pîrnaie, senzaţiile devin numere. Verdele copacilor pe care văzduhul îi leagănă ocupă în spectru o zonă de circa 5 000 de unităţi Angström; „blajina larmă" e captată de microfoane şi, descompusă într-un ansamblu de unde sonore, caracterizate fiecare printr-un număr; cît priveşte uitarea aurului şi a sceptrului, ea rămîne în afara jurisdicţiei omului de ştiinţă, căci nu e susceptibilă de a se converti în matematică. Lumea ştiinţei ignoră valorile: geometrul care ar nega Teorema lui Pitagora, considerînd-o perversă, e mult mai probabil că va fi închis la balamuc decît că va fi ascultat la un congres

al matematicienilor. Nici afirmaţia: „Cred în principiul conservării energiei" nu are sens; mulţi oameni de ştiinţă fac afirmaţii de genul acesta, dar ei au construit ştiinţa probabil nu ca oameni de ştiinţă, ci ca oameni. Giordano Bruno a fost ars pe rug pentru că a recitat fraze de genul: „Cred în chip exaltat în nesfîrşirea Universului"; e explicabil că a fost torturat pentru această frază ca poet sau metafizician; dar ar fi penibil ca el să fi crezut că a suferit tortura ca om de ştiinţă, deoarece, în acest caz, ar fi murit pentru o frază nelalocul ei.

În chip riguros, judecăţile de valoare nu au loc în ştiinţă, deşi intervin în construcţia ei; omul de ştiinţă e unul ca toţi ceilalţi şi e natural să muncească cu toată colecţia de prejudecăţi şi tendinţe estetice, mistice şi morale care compun natura umană. Dar nu trebuie să ne amăgim, atribuind aceste vicii ale unui *modus operandi* esenţei cunoaşterii ştiinţifice.

Astfel, lumea s-a transformat treptat dintr-un ansamblu de pietre, păsări, arbori, sonete de Petrarca, vînători de vulpi şi lupte electorale, într-un conglomerat de sinusoidale, logaritmi, litere greceşti, triunghiuri şi unde de probabilitate. Şi, ceea ce-i mai rău: *doar în aceasta*. Orice om de ştiinţă va refuza să emită consideraţii cu privire la ce s-ar putea afla dincolo de simpla structură matematică.

Relativitatea a completat transformarea universului fizic într-o fantasmă matematică. Înainte, cel puţin, corpurile erau bucăţi persistente de materie care se mişcau în spaţiu. Unificarea spaţiului cu timpul a transformat Universul într-un ansamblu de „întîmplări", iar în opinia unora materia e simpla expresie a curburii Cosmosului. Alţi relativişti sugerează că în Univers nu există nici trecut, nici prezent, nici viitor; precum în regatul ideilor platonice, timpul ar fi încă o iluzie a omului, iar lucrurile pe care crede că le iubeşte şi vieţile pe care crede că le vede scurgîndu-se abia de sînt imprecise fantasme ale unui Univers Veşnic şi Imuabil.

Ştiinţa strictă – adică, ştiinţa matematizabilă – e străină de tot ce e mai valoros pentru fiinţa umană: emoţiile şi sentimentele sale faţă de artă sau dreptate, angoasa morţii. Dacă lumea matematizabilă ar fi singura adevărată, ar fi iluzorii nu numai palatul visat, cu domni-

ţele, truverii şi scutierii lui, ci şi peisajele din clipele de trezie sau frumuseţea unei fugi de Bach. Sau, cel puţin, ar fi iluzoriu ceea ce ne emoţionează la ele.

Ştiinţă şi morală. Un telemetru de artilerie are nevoie de concursul matematicienilor, al fizicienilor şi al inginerilor; dar îl pot utiliza şi trupele bandiţilor şi luptătorii pentru libertate. Roadele ştiinţei sînt străine de lumea valorilor etice: Teorema lui Pitagora poate fi adevărată sau falsă; dar nu poate fi perversă, nici respectabilă, nici decentă, nici plină de bunătate, nici colerică.

Cu toate acestea, matematica, fizica şi, în general, toate ramurile care au ajuns în stadiul de ştiinţă riguroasă, nu de simplă cunoaştere sau clasificare empirică *(Wissenschaft),* au o valoare formativă care trebuie considerată moralizatoare. În ştiinţa riguroasă, eul trebuie sacrificat pe altarul obiectivităţii; omul care cercetează natura o face cu dorinţele, prejudecăţile şi vanităţile inseparabile de biata condiţie umană; dar, în faţa faptelor nemituibile, există o clipă cînd cercetătorul trebuie să-şi lase deoparte dorinţele, prejudecăţile şi vanităţile: clipa nemiloasă cînd adevăratul om de ştiinţă se arată superior muritorilor; dacă ar fi supravieţuit pînă în Renaştere şi ar fi acceptat să-i fie combătută teoria cu experienţa Turnului din Pisa, Aristotel ar fi intrat în istorie ca un adevărat om de ştiinţă. Asemenea rectificări nu sînt uşor de făcut; istoria ştiinţei e plină de cei care s-au agăţat de false teorii mult după ce faptele le-au făcut praf. Peripateticienii contemporani cu Galileo au refuzat să accepte existenţa sateliţilor lui Jupiter; Poggendorff a intrat în istorie pentru că a pus la loc sigur memoria lui Mayer, cel care descoperise principiul energiei; Painlevé refuza să accepte teoria lui Einstein; Le Chatelier comenta cu ironie că „unii se amăgesc cu iluzii şi spun că au verificat că uraniul produce gaz heliu“, după ce, de ani de zile, sute de fizicieni se ocupau de radioactivitate. Ştiinţa e şcoala modestiei, a valorii intelectuale şi a toleranţei: ea demonstrează că gîndirea e un proces, că nu există om mare care să nu fi greşit şi nici dogmă care să nu se fi prăbuşit sub loviturile date de faptele noi.

TACTICĂ MILITARĂ (61). Precum ofiţerii egipteni din *Caesar and Cleopatra,* generalul von Kleist a declarat, în 1942, că armata rusă nu fusese încă anihilată, deoarece mareşalii sovietici ignorau regulile artei militare.

TELESCOP ASTRONOMIC (1). Combinaţie de două lentile, care serveşte pentru a observa obiecte îndepărtate şi pentru a-l contrazice pe Aristotel.

„Firmamentul e etern, imuabil şi fără origină“, decretase înţeleptul din Stagira. Galileo s-a limitat să ţină, în faţa a o mie de persoane, trei conferinţe despre noua stea apărută în constelaţia Şarpelui. Disputa a luat proporţii cînd, începînd să scruteze cerul cu telescopul, el a dat de lucruri ciudate. A descoperit mai întîi fazele planetei Venus şi a pus să se ia notă că ele erau cea mai mare dovadă a valabilităţii ipotezei lui Copernic. A descoperit apoi sateliţi ai planetei Jupiter care, chiar dacă erau altă dovadă a justeţei acestei ipoteze, erau absurzi din punct de vedere filosofic: după aristotelici, un corp în mişcare nu putea constitui centrul altei mişcări.

Matematicianul şi astronomul Clavius, din Roma, şi-a exprimat cu sobrietate opinia cu privire la descoperire: „Pretinşii camarazi ai lui Jupiter mă fac să rîd“. Alţi peripateticieni, mai concilianți, au afirmat că era posibil ca instrumentul însuşi să *producă* sateliţii; Galileo a oferit zece mii de scuzi celui care ar fi fabricat un telescop atît de performant. Dar majoritatea aristotelicilor au refuzat categoric să privească prin tub, dînd asigurări că nu merita să cauţi asemenea obiecte cereşti, fiindcă Aristotel nu le menţionase în nici una dintre cărţile sale.

Într-o scrisoare adresată lui Kepler, Galileo spunea:

> „Ai fi rîs cu gura pînă la urechi, dacă ai fi auzit ce a spus primul filosof al facultăţii din Pisa împotriva mea, în faţa Marelui Duce, şi cum se mai chinuia, cu ajutorul logicii şi al vrăjilor, să pună în discuţie existenţa noilor stele.“

TRANZITORITATE (62). Oamenii se miră că geometrul Bolyai se bate în duel. Eu nu văd nimic surprinzător: paralogismul constă în a crede că domnul Bolyai se bate în duel în calitate de geometru,

de parcă lucrul acesta ar fi parte din profesia sa; el se bate în calitate de ofiţer militar sau de sportiv, sau de subiect adlerian.

Din raţiuni didactice, pedagogice, de confort social, omul disecă fluxul fenomenal care constituie ciudata noastră lume cotidiană în bucăţele, pe care apoi le clasifică, le etichetează şi le aşază pe rafturi; aşa încît Universul fluent devine, în chip curios, un fel de Cămară Mare.

Dacă un atentat e comis cu o piatră de pe raft, care poartă eticheta „spat din Islanda“, vom rămîne mai mult sau mai puţin politicoşi, deoarece, la urma urmelor, permanenţa ei e de ordinul mărimii erelor geologice. Dar, dacă, în schimb, îi punem unui rîu eticheta „Amazon“, chestiunea ne predispune la enervare. Amazonul în care cineva se scaldă în 1944 nu e acelaşi cu Amazonul în care aceeaşi persoană s-a scăldat în 1914, aşa după cum ne garantează Heraclit din Efes. Chestiunea e dublu enervantă, căci nu numai că nimeni nu se scaldă de două ori în acelaşi rîu, dar nici rîul nu scaldă de două ori pe nimeni. Demonstraţie: Amazonul nu îl poate scălda de două ori pe Petru pentru simplu motiv că nu există nimic ce ar putea fi desemnat cu numele propriu de „Petru“: în cel mai bun caz, cuvîntul se referă la ceva care îndeplineşte unele condiţii de „pietros“ (Cf. Russell, *An Outline of Philosophy,* XXIV). Într-adevăr, e ciudat ca o fiinţă umană să fie considerată ceva inalterabil şi identic cu sine în timp, în pofida faptului că ea creşte, se îmbolnăveşte, învaţă filosofie, înnebuneşte sau îşi pierde un braţ în război.

În tendinţa de a încropi un cod de semnale intră şi faptul de a clasifica oamenii în filosofi, poeţi, înţelepţi, alpinişti sau sfarmă-piatră.

Să presupunem un alpinist şi chiar să acceptăm că e cel mai bun din lume; şi acum să ni-l imaginăm bărbierindu-se. Este el, oare, în clipa aceea, cel mai bun alpinist din lume? Dacă am răspunde afirmativ, ar însemna să cădem în cea mai ruşinoasă extremă a maniei clasificărilor. Nu-i admisibil nici măcar să afirmăm că e un alpinist oarecare. În clipa aceea, el nu e nici a zecea parte dintr-un alpinist. Să spunem brutal şi o dată pentru totdeauna: nu e absolut deloc alpinist.

Să ne gîndim la Socrate mîncînd cu soţia sa. Este el, oare, filosof, în acea circumstanţă? Îmi imaginez că Bertrand Russell obişnuieşte să spună candid precum realistul ingenuu cel mai accesibil: „Mă aşez la masă“, anihilîndu-şi propriul monism neutru, care recomandă în asemenea ocazii: „O întîmplare dintr-o serie oarecare de întîmplări legate cauzal în forma care constituie seria totală numită *persoană* are anumite relaţii spaţiale cu una din altă serie de întîmplări cauzal legate între ele într-un mod diferit şi care au configuraţia spaţială a speciei numite *masă*“ (*op.cit.,* XXIII). Împotriva acestei fraze vom putea zice orice am vrea, dar trebuie să recunoaştem că ea e, filosofic, decentă şi una dintre puţinele pe care un gînditor le poate profera în atari circumstanţe.

Richard von Schubert-Soldern se plîngea că în universitatea lui nu erau *alţi* solipsişti ca el, căci i se părea excelentă şi incontestabilă doctrina care afirmă existenţa unui singur subiect în Univers. E clar că, în clipa cînd se plîngea cel puţin, domnul acesta nu putea fi calomniat prin desemnarea ca solipsist.

În rezumat, pare necesară abolirea unor fraze precum: „Marele poet Baudelaire“. Propun să le substituim cu altele, de următorul tip: „Ceea ce este baudelairian, în momentele cînd îşi asumă stări poetice grandioase.“

În felul acesta, ar fi excluse simplele activităţi civice de a mînca, a se îmbrăca, a tuşi, a strănuta, a suferi de insomnie, a se bărbieri, a ascuţi creionul etcetera.

Ar fi nedemn să edificăm cu aceste produse substantivul Poet.

VALÉRY ŞI FILOSOFIA (63). Admiraţia sa pentru matematică e reversul disprețului său pentru filosofie, cu pseudoproblemele şi disputele ei nesfîrşite referitoare la vorbe prost definite. Pentru Valéry, e impur ceea ce e neclar, iar filosofia e neclaritatea prin excelenţă; de aici decurge disprețul lui pentru Pascal, care s-a dedicat teologiei şi metafizicii, după ce fusese un geometru genial, ca un onest tată de familie care, la bătrîneţe, pleacă în căutarea de aventuri cu femei uşoare.

În realitate, critica pe care Valéry o face filosofiei e şi filosofie, deşi nu e nici consecventă, nici clară. Uneori, e pragmatică, pozitivistă;

alteori, pare să fie cu Platon şi să creadă în existenţa cine ştie căror forme pure obiective.

Critica pe care o face el filosofiei e, în general, nedreaptă. Nu e sigur că toţi filosofii disprețuiesc vorbele bine definite. Într-un anume sens, multe sisteme sînt eforturi de a defini trei sau patru cuvinte. Pe de altă parte, filosofii nu trebuie confundaţi cu filosofia: mulţi gînditori sînt discutabili, dar, oare, e toată filosofia demnă de disprețuit? Valéry opune neclarităţii filosofiei precizia matematicii; dar este posibilă o filosofie care să aplice metodele ştiinţei (Cf. Russell: *Mysticism and Logic*).

În fine, Valéry afirmă că filosofia îşi elaborează construcţiile cu vorbe prost definite, cu metafore. Ar trebui, oare, adăugat că, în cazul acesta, el însuşi e un filosof?

VALORI (64). În istoria gîndirii, dăm adeseori peste ingenuitatea de a-i atribui lui Dumnezeu prejudecăţile noastre etice sau estetice. Cînd întîlnim vreo lege naturală care ne unge la suflet sau ne satisface, ne simţim înclinaţi să credem că ea e dovada existenţei lui Dumnezeu; orgolios, omul crede că numai o divinitate poate să-i satisfacă gusturile. Cînd Maupertuis a descoperit principiul Minimei Acţiuni, a susţinut că acesta era cea mai bună dovadă a existenţei unui Spirit Ordonator. Nu văd de ce – totuşi – ceva care satisface biata şi mărginita minte a omului trebuie să fie obligatoriu opera zeilor. O vanitate similară celei pe care o simţim cînd un autor ni se pare inteligent pentru că gîndeşte ca noi.

VÎRSTĂ (18). Ce poţi face în optzeci de ani? Probabil să începi să-ţi dai seama cum ar trebui să trăieşti şi care sînt cele trei sau patru lucruri pentru care merită să o faci.

Un program onest are nevoie de opt sute de ani. Primii o sută ar putea fi dedicaţi jocurilor proprii vîrstei, conduse de dascăli în vîrstă de cinci sute de ani; la patru sute de ani, odată încheiată educaţia superioară, se poate face ceva folositor; căsătoria nu ar trebui să aibă loc înainte de cinci sute; ultimii o sută de ani de viaţă ar putea fi dedicaţi înţelepciunii.

Şi, la capătul a opt sute de ani, poate că ai putea începe să ştii cum ar trebui trăit şi care sînt cele trei sau patru lucruri pentru care merită să faci lucrul acesta.

Un program onest are nevoie de opt mii de ani.

Etcetera.

VEŞNICA REÎNTOARCERE (21). Peisajul se repetă ori de cîte ori dăm o raită cu trăsurica. Desigur că e necesară existenţa unui peisaj permanent, ca să se poată realiza repetiţia. Veşnica reîntoarcere implică o eternitate sau, mai bine, „un peisaj în afara timpului". Ca în *Timeu,* timpul va fi fost făcut o dată cu toate corpurile care se învîrtesc, pentru a da o imagine mobilă a veşniciei.

VEŞNICAREÎNTOARCEROGRAFUL (22). Acest excepţional aparat a fost inventat de domnul Morel, pe care l-a inventat A. Bioy Casares. În *Invenţia lui Morel,* se poate citi descrierea:

> „În faţa aparatelor mele, o persoană sau un animal, sau un lucru e ca staţia care emite concertul pe care dumneavoastră îl ascultaţi la radio. Dacă deschideţi receptorul undelor olfactive, veţi simţi parfumul iasomiilor purtate de Madeleine la piept, fără s-o vedeţi. Intrînd în zona undelor tactile, veţi putea să-i mîngîiaţi pletele, suave şi invizibile, şi veţi învăţa să cunoaşteţi toate lucrurile cu mîinile, ca orbii. Dar, dacă începeţi jocul receptorilor, Madeleine apare întreagă, reprodusă, identică: nu trebuie uitat că e vorba de imagini extrase din oglinzi, cu sunetele, rezistenţa la pipăit, savorile, mirosurile, temperatura perfect sincronizate. Nici un martor nu va admite că ele sînt imagini."

Morel a filmat un grup de prieteni pe o insulă şi a lăsat acolo proiectoarele, care funcţionează precum mareele: de fiecare dată cînd marea creşte, motoarele lor se pun în mişcare şi se reproduc interminabil aceleaşi scene.

Un evadat soseşte pe insulă şi observă stupefiat repetate scene de neînţeles; se îndrăgosteşte de femeia nălucă; descoperă mecanismul; face un sondaj oribil în universul coexistent. Există o dimensiune

irevesibilă, semipermeabilă: evadatul poate vedea, auzi, simţi universul nălucilor; dar ele îl ignoră în mod repetat şi pe vecie.

Dar, dacă nălucile nu au nici cea mai mică reminiscenţă din ciclurile lor anterioare şi dacă ele ignoră existenţa lumii exterioare lor, are vreun sens să spunem că sînt fiinţe fantasmagorice? Trăiesc, mănîncă, se îndrăgostesc, joacă tenis, mor. Nu duc, oare, o viaţă ca oricare alta? Noi, cei care asistăm la spectacol, afirmăm că ea e fantasmagorică, o veşnicareîntoarcerogramă, şi credem că a noastră e cea *adevărată*. Dar, din contră, eu cred că producerea unui asemenea spectacol ar trebui să ne facă să ne îndoim de realitatea propriului nostru univers. Dacă Morel a găsit calea de a crea o lume care să se repete fără încetare, nu e, oare, posibil ca el însuşi, nălucile lui, evadatul, Bioy Casares şi noi toţi să fim repetarea Veşnicareîntoarcerogramei unui Mare Morel?

VIITORUL IGNORANŢEI (53). Bertrand Russell spune că explicaţiile populare ale relativităţii încetează să mai fie inteligibile, tocmai cînd încep să spună ceva important. Un excelent simptom a ceea ce se petrece cu actualele cunoştinţe şi anunţarea viitoarei catastrofe.

Universul e divers, dar e şi unul: pe sub infinita diversitate trebuie să existe o tramă unitară, care trebuie să fie descoperită prin eforturi de sinteză; dar, cu fiecare zi ce trece, sintezele sînt tot mai greu de realizat, din pricina crescîndei aberaţii, complexităţi şi mase a faptelor diverse care trebuie abordate; şi, cînd apare cineva capabil de un efort de universalitate – ca Whitehead –, e înţeles parţial şi judecat greşit.

Pe de altă parte, un Whitehead nu e universal în sensul în care era Leonardo, poate cel mai complet din fauna aceea pe cale de dispariţie. Genul acela de oameni se interesează de universul total: de concret şi abstract, de intuitiv şi conceptual, de artă şi ştiinţă. Dar dezvoltarea acestor faze distincte ale activităţii omeneşti a obligat treptat la specializare. Cine e astăzi în stare să picteze precum Velázquez, să construiască o teorie ştiinţifică precum Einstein şi o simfonie precum Beethoven, toate în acelaşi timp? Numai studierea fizicii îţi ia azi întreaga viaţă; cînd să mai înveţi să pictezi ca Velázquez, chiar presupunînd că ai

harurile lui naturale? Cum să înveţi tot ceea ce chimia, biologia, istoria, filosofia şi filologia au făcut, la rîndul lor? Şi, mai ales, cine ar fi în stare să realizeze sinteza acestei lumi aproape infinite?

Oamenilor cu spirit universal nu le rămîne decît recursul la melancolie. Valéry repezintă deja ceva din această situaţie, în care realităţii îi va lua locul un ansamblu de doruri şi nesatisfăcute dorinţe de universalitate. În *Passage de Verlaine,* el povesteşte cum îl vedea trecînd pe poet aproape în fiecare zi: flancat de prieteni, el uimea strada cu maiestuozitatea sa brutală şi cu vorbele lui barbare, oprindu-se din cînd în cînd, ca să-şi scuipe invectivele; cu cîteva minute mai înainte trecea un bărbat dintr-o specie diferită, încovoiat, grav, tăcut, cu privirea absentă şi fixă, mişcîndu-se greoi în universul punctelor geometric posibile: Henri Poincaré. Valéry spune: „Aveam nevoie să aleg, pentru a gîndi, între două ordini admirabile ale lucrurilor, care se exclud în aparenţele lor, care se aseamănă prin puritatea şi profunzimea obiectelor lor..."

Ce n-ar fi dat atunci Paul Valéry să fie ceva aşa ca suma lui Verlaine cu Poincaré! Dar Atena era deja departe, şi tot departe era şi Renaşterea. Nu-i rămînea decît să viseze la Leonardo şi la *l'uomo universale*.

Viitorul va sta în mîinile specialiştilor, ceea ce nu cred că ar putea fi un motiv de mîndrie sau de bucurie; multe persoane devin neîncrezătoare văzînd că un om ca Whitehead vorbeşte despre politică sau morală: ei cred că a ignora profund logica, ştiinţa şi filosofia e un bun precedent pentru cei care vor să devină oameni de stat şi sociologi.

Ştiinţa modernă – şi mai ales cea tehnică – îi datorează atît de mult specialistului, încît omul de pe stradă, mereu dispus să adore fetişii, a creat fetişismul specializării, confundînd o lamentabilă consecinţă a progresului ştiinţei cu principalul său motor.

Nu că aş vrea să neg valoarea specializării: ştiinţele au ajuns la un asemenea grad de dezvoltare, încît omul e condamnat la specializare, dacă vrea să ajungă pînă pe frontul unde se luptă cu necunoscutul; e sigur şi că enormul aport de *fapte* al specialiştilor a fost şi este, în mod constant, un factor de progres (e suficient să amintim descoperirea

radioactivităţii, a efectului fotoelectric şi a atîtor altora). Dar trebuie să observăm că marile progrese ale gîndirii ştiinţifice nu se constituie din fapte disparate, ci din teorii, din *sinteze conceptuale,* şi nu se ştie cum ar putea specialiştii să poată realiza sinteze care depăşesc domeniul său de activitate. Un specialist e Madame Curie, care izolează cu răbdare un nou element chimic; un om de sinteză e Einstein, care reuneşte într-o mare teorie mii de mici fapte aduse de specialişti. Aceasta e distanţa dintre cercetătorul comun şi geniu.

Un om e capabil să realizeze sinteze doar în măsura în care se poate înălţa deasupra propriului teritoriu, pentru a-şi evalua în linie dreaptă situaţia faţă de teritoriile vecine. Dar, cu trecerea timpului, viaţa devine în fiecare dintre ele tot mai complicată, mai bogată; limbajul, care era o varietate dialectală a limbii-mame, se separă, devine autonom şi parţial de neînţeles pentru vecin. Cu fiecare zi sînt tot mai greu de găsit legăturile, urma maternă. Dilema e iremediabilă şi se pare că vom ajunge la o limită, dincolo de care orice progres va fi imposibil.

Evoluţia fizicii e exemplară, pentru că ea este cea mai simplă dintre ştiinţele naturii şi, ca atare, cea care a ajuns cel mai departe. Ca în toate ramurile cunoaşterii ştiinţifice, înaintarea sa a fost marcată de succesive unificări. Newton demonstrează că mişcarea unei planete şi căderea unui corp sînt fenomene guvernate de aceeaşi lege; Oested şi Faraday demonstrează că electricitatea şi magnetismul nu sînt autonome, ci două expresii ale aceleiaşi realităţi: Mayer şi Joule demonstrează că munca şi căldura sînt esenţialmente legate; fizicienii din zilele noastre încearcă să unifice fenomenele gravitaţionale şi electromagnetice.

Dar fiecare unificare a fost mai dificilă decît cea anterioară, iar, pe măsură ce s-a înaintat, a părut că se apropia de limita raţionalizabilului. La un moment dat, s-a crezut că limita o constituiau *cuantele;* dincolo de ele se întindea vastul şi ciudatul continent al iraţionalului. Ca într-o casă necunoscută şi fără lumină, fizicienii hălăduiau orbeşte, fără să dea de uşi şi de scări. Fizica de pe timpuri, clară şi logică, îşi îndeplinea misiunea fundamentală: explica şi preceda. Acum, faptele sînt rare şi adesea vin fără ca nimeni să le aştepte; după aceea, teoreticienii inventează ipoteze complicate,

pentru a le justifica. Specialitatea fizicii actuale par să fie profeţiile despre trecut. Ce departe sînt vremurile bune ale lui Leverrier, cînd un astronom, aşezat la masa de scris, cu creion, hîrtie şi o maşină de calculat, descoperea o planetă! Acum explodează un atom de uraniu, şi fizicienii, nelămuriţi, dar mereu vanitoşi, încearcă să-şi asigure paternitatea exploziei cu numeroase telegrame *post factum*.

Pe oamenii de ştiinţă pierduţi în hăţişul ecuaţiilor, filosofii îi privesc cu suficienţă, căci, nevrînd să se obosească pentru a-i înţelege, ei preferă să facă pe spectatorii şi să tragă, din cînd în cînd, concluzii grăbite, plecînd de la fraze pe care nu le înţeleg. Aşa s-a petrecut la începuturile lui Heisenberg: el a crezut că dezvăluia liberul-arbitru al materiei; şi-a imaginat că ştiinţa sprijinea postulate iraţionaliste; s-a legat acest fenomen de avîntul subconştientului şi s-a stabilit o vagă legătură între Freud, Heisenberg şi André Breton; s-a presupus că el explica, într-un fel, războaiele şi existenţa răului printre oameni.

Fenomenul se datorează faptului că, pur şi simplu, lucrurile se complică foarte mult; stabilirea legii căderii corpurilor e o problemă de copii pe lîngă complicaţiile conceptuale pe care trebuie să le înfrunte fizica contemporană: spaţiul-timp, raportul dintre masă şi cîmp, unificarea cîmpurilor gravitaţional şi electromagnetic, raţionalizarea postulatelor cuantice, concilierea reversibilităţii mecanice cu esenţiala ireversibilitate a proceselor reale.

De ce să presupunem că aceste dileme marchează limita raţionalului şi nu a capacităţii umane, copleşite de greutatea formidabilei mase de cunoştinţe şi fapte pe care trebuie să le facem să încapă în Puzzle? Se poate presupune că e o incapacitate practică, şi nu teoretică, de a raţionaliza realitatea. Fizica s-a dezvoltat atît de amplu, încît a impus specializarea fiecărui capitol, ajungînd agravantă că specialiştii se înţeleg între ei în fiecare zi mai puţin: cel care măsoară spectrele poate fi incapabil să-l înţeleagă pe cel care se ocupă de teoriile nucleului.

Dacă aşa se petrec lucrurile între doi fizicieni care se ocupă de atom, ce putem aştepta de la înţelegerea reciprocă a unui fizician, a unui biolog şi a unui sociolog? Problema se pune cu maximă gravitate pentru filosofi. Unii optimişti presupun că filosofia se poate

lipsi de ştiinţă, ceea ce mi se pare o curioasă formă de promovare a universalităţii. În vremurile bune, filosoful era un fel de sumă a cunoştinţelor epocii: Aristotel era fizician, matematician, biolog şi sociolog. Cu timpul, această condiţie a devenit un lux; Descartes şi Leibniz mai erau încă spirite universale, dar imediat după ei a început exodul ştiinţelor particulare. Unii cred că, o dată cu plecarea acestora, filosofia e atît de purificată, încît nu a mai rămas *nimic;* părerea pare exagerată: ar mai rămîne ontologia, gnoseologia şi logica. Adică, ar rămîne *doar* universalul. Dar se justifică întrebarea: se poate stabili o graniţă între universal şi particular? E, oare, posibil ca filosoful să poată stabili legile generale ale existenţei şi cunoaşterii, ignorînd ştiinţele particulare? Marii gînditori din toate timpurile îşi bazau cercetările pe ştiinţa epocii lor; dar, cum ştiinţa a devenit intranzitabilă, majoritatea filosofilor au hotărît să schimbe sistemul şi par să creadă că ferma ignorare a matematicii, a logisticii şi a relativităţii e un avantaj. Nu se vede totuşi cum vor putea filosofii viitorului să înfrunte chestiunea spaţiului, a timpului şi a cauzalităţii, fără ajutorul fizicii şi al teoriilor matematice, cum e cea a grupurilor.

Victoria ştiinţelor pozitive în secolul al XIX-lea şi neputinţa filosofiei idealiste de a rezolva problemele lumii fizice au discreditat speculaţia filosofică în domeniul ştiinţific: fizicienii, chimiştii, biologii şi chiar psihologii s-au grozăvit că o ignorau şi chiar detestau. În epoca aceea se părea că, pentru a cerceta realitatea, era suficient să cîntăreşti, să iei temperaturi, să măsori timpi de reacţie, să observi celule prin microscop. Aşa a apărut tipul de fizician care se încredea doar în lucruri precum metrul şi balanţa, şi care dispreţuia filosofia; această tendinţă s-a extins, ajungînd la persoane care erau departe de ştiinţă, dar care îi admirau precizia (Valéry). Dumnezeul filosofilor a imaginat pentru cei care vorbesc de rău filosofia, inclusiv pentru Valéry, o pedeapsă: palavrele lor să fie şi ele filosofie, dar proastă. Cu aceşti fizicieni s-a întîmplat ce se întîmplă cu ţăranii care n-au încredere în bancă şi-şi păstrează economiile sub saltea, care-i o bancă mai puţin sigură: dacă analizăm structura pe care îşi bazau observaţiile, observăm că nu e sigur că n-aveau o poziţie

filosofică: însă una foarte proastă. Lipsa unui criteriu epistemologic îi făcea să accepte imprudent articole de o calitate discutabilă, cu credinţa că un bun instrument nu putea oferi un produs execrabil. E suficient să ne gîndim cît de liniştit credea un fizician de felul acesta că nu făcea speculaţii filosofice cînd măsura timpul cu ajutorul ceasornicului; dar el se baza pe o ipoteză metafizică, timpul absolut, care invalida toate rezultatele experimentale. Şi ignora faptul că un ceasornic poate fi mai periculos decît un tratat de metafizică.

Relativitatea şi cuantele au iniţiat o eră nouă, marcată de analiza cunoaşterii ştiinţifice: fizicienii teoreticieni au trebuit să devină epistemologi, la fel cum matematicienii au sfîrşit în logică.

Secolul trecut a trasat o cumpănă între ştiinţă şi filosofie, şi ea a părut să fie definitivă, dar abia dacă a fost dezastruoasă. În *The Philosophy of Physical Science,* Eddington comentează consecinţele acestei atitudini: formal, se mai poate observa încă separarea dintre ştiinţă şi epistemologie; dar ea nu mai e eficientă. Epistemologia e teritoriul în care ştiinţa se suprapune peste filosofie, ceea ce nu vrea să spună că fizica trebuie să o facă acum filosofii, care au rămas în domeniul filosofiei; din contră, fizica actuală trebuie să se proiecteze decisiv pe concepţia despre lume, aşa cum s-a petrecut în trecut cu Newton şi Copernic. Pare logic să credem că sintezele acelea le vor fi făcut filosofii; dar, în general, filosofii ignoră fizica şi nu e prea rezonabil să laşi studierea consecinţelor filosofice ale fizicii pe mîna celor care nu o înţeleg. Dar nici nu pare posibil ca aceste sinteze să le fi elaborat specialiştii.

Rezultă aşadar că sintezele trebuie să fie făcute de un fel de matematico-logico-fizico-epistemologico-gramatician. Şi există melancolice motive să presupunem că acest supraom nu va exista niciodată. El ar trebui să rezolve, de altfel, majoritatea problemelor din fizică, cele referitoare la chimie, biologie, istorie; ar trebui să intre în logică cu toată aparatura modernă a logisticii şi a teoriei grupurilor matematice; ar trebui să lege absolutul de invariantele acelor grupuri, spaţiul-timp şi cauzalitatea de problemele filosofice ale progresului, ale moralei şi ale absolutităţii sau ale relativităţii valorilor estetice. Limbajul acestor monştri ar trebui şi fie şi el

monstruos: poate că nu s-ar vorbi de substantive, adjective, verbe tranzitive şi intranzitive, ci de invariante, relativi, funcţii, verbe imanente şi transcendentale. Acest limbaj ar înceta, probabil, să mai fie oral, pentru a deveni o mută şi impunătoare defilare de simboluri abstracte, pe care omul de pe stradă le-ar privi cu uimire, spaimă şi admiraţie. *Raţiunea* – motorul ştiinţei şi al filosofiei – *va fi dezlănţuit, în sfîrşit, credinţa,* căci omul de pe stradă, total incapabil să înţeleagă, ar înlocui înţelegerea cu fetişismul şi credinţa.

Dar nu trebuie să ne facem prea multe speranţe în acest sens (dacă un limbaj şi o situaţie similare pot constitui speranţa cuiva). E sigur că descoperirea unor noi aparate conceptuale ar putea mări capacitatea mintală a omului, la fel cum pîrghia îi multiplică forţa fizică; dar experienţa a arătat că numărul şi complexitatea problemelor cresc mult mai repede decît capacitatea de înţelegere a omului. Astăzi mai trăiesc încă oameni ca Whitehead; dar cursul evenimentelor va depăşi repede existenţa acestor oameni universali, şi atunci gîndirea umană, care s-a îmbarcat cu mare veselie în cine ştie ce port de pe coasta Ioniei, va pluti pierdută pe un întunecat, imens şi furios ocean.

La început a fost Haosul. O dată cu naşterea ştiinţei şi a filosofiei, omul a pus treptat ordine în lumea exterioară şi a încercat să descopere ideea Autorului ei, dacă el există. Aşa au apărut Cosmosul, Ordinea, Legea.

Dar dorinţa de cunoaştere dezlănţuie un nou fel de Haos. Ieşim din ignoranţă şi ajungem din nou la ignoranţă, dar la una mai bogată, mai complexă, alcătuită din mici şi infinite înţelepciuni. Lumea pe care o ignora Aristotel era aproape nulă: toate cunoştinţele din epoca lui încăpeau în mintea sa puternică; nu existau nici vitamine, nici tensori, nici mulţimi matematice, nici reflexe condiţionate, nici geometrii neeuclidiene. Dar ştiinţa a continuat să înainteze şi fiecare pas înainte făcut în ştiinţă sau filosofie a fost o nouă ignoranţă care pătrundea în spiritul profanilor. În fiecare zi aflăm că o nouă teorie, un nou model al Universului, tocmai a intrat în vastul continent al ignoranţei noastre. Şi atunci simţim că necunoaşterea şi deruta vin de peste tot asupra noastră şi că *ignoranţa avansează spre un viitor imens şi de temut*.

OAMENI ŞI ANGRENAJE

(1951)

În memoria tatălui meu

„Mi-ar veni foarte greu să istorisesc cum mi s-au transformat convingerile, cu atît mai mult cu cît lucrul acesta nu este, probabil, foarte interesant.“

DOSTOIEVSKI, *Jurnalul unui scriitor*

„Istoria transformării convingerilor! Există, oare, în tot domeniul literaturii, vreo istorie de un interes mai palpitant?“

ŞESTOV, *Filosofia tragediei*

Justificare

El se îmbarcă pentru a merge în ţări îndepărtate, cercetează natura, năzuieşte să cunoască oamenii, inventează fiinţe fictive, îl caută pe Dumnezeu. Apoi înţelege că fantasma pe care o urmărea era El Însuşi.

Am reflectat mult asupra titlului şi asupra calificării pe care ar trebui să o aibă aceste pagini. Nu cred că ar fi foarte nepotrivit ca ele să fie luate drept o autobiografie spirituală, drept jurnalul unei crize, personală şi universală totodată, drept un simplu reflex al prăbuşirii civilizaţiei occidentale în omul zilelor noastre. Cea pe care comuniştii o consideră o simplă prăbuşire a sistemului capitalist, fără să observe că e criza întregii civilizaţii bazate pe raţiune şi maşina-unealtă, civilizaţie din care fac parte şi ei, împreună cu sistemul lor.

Aceste reflecţii nu formează un tot sistemic, nici nu pretind să satisfacă exigenţele formei literare: nu sînt filosof şi fereascămă Domnul să fiu literat; ele sînt expresia dezordonată a unui om al timpurilor noastre, obligat să reflecteze asupra haosului care îl înconjoară. Dacă adeseori combaterea teoriilor şi a persoanelor e violentă şi dură, să se aibă în vedere că violenţa se exercită în egală măsură împotriva vechilor mele iluzii, care supravieţuiesc în litera moartă, în vreo carte, propriei morţi şi morţii lor în propriu-mi spirit; uneori, doritei lor morţi. Pentru că ne putem dori şi greşeli.

În 1943, cînd eram student, am fost trimis la un congres comunist la Bruxelles. Plecam în Europa, imaginîndu-mi că relele mişcării puteau fi, în exclusivitate, argentiniene; mai aveam încă multe

naivităţi, refuzam încă să accept mişcarea stalinistă ca pe un sistem de vase comunicante.

Universul burghez mă scîrbise, ca pe atîţia alţi adolescenţi, şi am simţit chemarea revoluţiei. Dar brusc, mişcarea revoluţionară mi se cufunda sub picioare, mă aflam dintr-o dată într-un vast haos de fiinţe şi lucruri. Asemenea personajului din *Greaţa*, existenţa îmi apărea ca un labirint fără sens, gigantic şi gelatinos; şi, la fel ca el, am năzuit la ordinea pură, la o structură de oţel şlefuit, neted şi tare. Aşa simţisem şi în adolescenţă, cînd m-am aruncat în matematică, iar acum fenomenul se repeta, chiar dacă mai puternic şi mai deznădăjduit. Astfel, am revenit în universul necarnal, la soiul acela de refugiu din înaltul muntelui, unde nu ajung zgomotele oamenilor, nici derutatele lor încăierări. Vreme de cîţiva ani am studiat cu frenezie, aproape cu furie, lucruri abstracte, mi-am făcut injecţii cu opiu transparent, am trăit în paradisul artificial al obiectelor ideale.

Dar, de cum ridicam capul din logaritmi şi sinusoide, dădeam de chipul oamenilor. În 1938, lucram în Laboratorul Curie din Paris. Îmi vine să rîd şi îmi e greaţă de mine, amintindu-mi cum stăteam între electrometre, suportînd încă îngustimea spirituală şi vanitatea scientiştilor, cu atît mai demnă de dispreţ, cu cît era întotdeauna învăluită în fraze despre Umanitate, progres şi alte fetişuri, abstracte prin stilul lor; şi asta, pe cînd războiul se apropia, iar Ştiinţa care, după domnii aceia, venise să-l elibereze pe om de toate relele sale fizice şi metafizice, devenea instrumentul masacrului mecanizat.

Atunci, în 1938, am ştiut că superficiala mea trecere prin ştiinţă luase sfîrşit. Ce bine am înţeles atunci valoarea morală a suprarealismului, forţa cu care distrugea el miturile civilizaţiei epuizate, focul său purificator, chiar în pofida tuturor farsorilor care profitau de numele lui!

Din Franţa, am plecat în Statele Unite, unde am putut vedea Capitalismul Maşinist în cea mai vastă perfecţiune. Am revenit în patria mea şi am început să scriu un prim bilanţ, pe care l-am publicat în 1945 sub titlul de *Unu şi Universul*. În prefaţa sa scriam:

„Ştiinţa mi-a fost, o vreme, tovarăş de drum, dar a rămas de-acum în urmă. Cînd întorc capul cu nostalgie, încă mai pot vedea unele dintre turnurile înalte pe care le-am zărit în adolescenţă şi care m-au atras cu frumuseţea lor străină de viciile cărnii. Curînd vor dispărea de pe linia orizontului meu şi doar amintirea lor va mai dăinui. Mulţi vor crede că aceasta e o trădare a prieteniei, cînd ea e, în realitate, o fidelitate faţă de condiţia mea umană. Oricum, revendic meritul de a părăsi acest senin oraş al turnurilor – unde domnesc siguranţa şi ordinea – în căutarea unui continent plin de primejdii, dominat de conjecturi."

Vreme de cinci ani m-am mişcat în acest continent conjectural. Ştiu mult mai puţin decît pe vremuri, dar acum, cel puţin, ştiu că nu ştiu, şi surîd melancolic recitind unele capitole din acel prim bilanţ, care încă e locuit de numeroase fantasme, încă mai crede cu ingenuitate în unele cadavre ale lumii care a fost. Să nu cad în noua ingenuitate de a-mi imagina că *acum* m-am dezbărat de cadavre şi fantasme. Dar am, asta da, convingerea că întrezăresc deja mai crude contururile Lui-Însuşi în vîltoarea confuziei din Univers.

E. S.
Santos Lugares, martie 1951

Introducere

Martin Buber spune că problematica omului se pune din nou ori de cîte ori pare să se rezilieze pactul inițial dintre lume și ființa umană, în vremuri în care omul pare să fie, în lume, un străin solitar și neajutorat. Sînt vremuri în care s-a șters imaginea Universului și, o dată cu ea, a dispărut senzația de siguranță pe care o ai în fața a ceea ce e familiar: omul se simte lăsat de izbeliște, fără un cămin. Și atunci își pune din nou întrebări despre el însuși.

Așa sînt timpurile noastre. Lumea noastră trosnește și e în primejdie să se prăbușească, și, culmea ironiei, ea e produsul voinței și al încercării noastre prometeice de a domina. Falimentul e total. Două războaie mondiale, dictaturile totalitare și lagărele de concentrare ne-au deschis, în cele din urmă, ochii și ne-au arătat fără milă ce monstru zămislisem și cu cîtă mîndrie îl crescusem.

E momentul să ne despărțim de minunatul secol al XIX-lea, cu Stephenson, mașina cu aburi, electricitatea, puternica economie capitalistă și optimismul cosmic. De secolul în care toate relele omenirii urmau să fie soluționate cu ajutorul Științei și al Progresului Ideilor; cînd fiii erau botezați Luminița[1] și Libertatea, și se organizau biblioteci de cartier, pe numele lor *Mușchi și Creier*.

Nu rîd de ceva atît de intim legat de copilăria și adolescența mea: mai curînd, surîd cu ironica duioșie cu care privim la vechile fotografii ale bunicilor. Încă îmi mai aduc aminte de zilele copilăriei mele într-un sat din pampas, cu socialiștii lui cu cravate zburătoare

[1] În originalul spaniol, *Luz,* „lumină“ (n.tr.).

și pălării negre și mari. Și de bibliotecile unde se acumulau cărți cu coperte albe și portretul autorului pus într-o ramă ovală: Reclus, Spencer, Zola sau Darwin, căci pînă și teoria evoluției părea subversivă, și o legătură ciudată unea istoria peștilor și a marsupialelor cu Victoria Noilor Idealuri. Nu lipsea nici *Energetica* lui Ostwald, un fel de biblie termodinamică, în care locul lui Dumnezeu îl luase o entitate laică, deși tot enigmatică, Energia, care, la fel ca predecesorul ei, explica și putea totul, dar prezenta avantajul de a avea legături cu Locomotiva.

Secolul al XX-lea aștepta ascuns, cum adastă jefuitorul de noapte o pereche de îndrăgostiți ușor ridicoli. Aștepta cu abatoarele mecanizate asasinarea în masă a evreilor, falimentul sistemului parlamentar, sfîrșitul liberalismului economic, deznădejdea și spaima. Cît privește Știința, care avea să dea soluția tuturor problemelor cerului și ale pămîntului, ea folosise la ușurarea concentrării de stat și acum, în vreme ce, pe de o parte, criza epistemologică îi atenua aroganța, pe de alta, se pusese în serviciul distrugerii și al morții. Așa am aflat adevărul brutal pe care ar fi trebuit să-l prevedem, dată fiind esența amorală a cunoașterii științifice: știința nu garantează prin ea însăși nimic, pentru că roadelor ei le sînt străine preocupările etice.

Ca răspuns la haosul capitalist, a apărut mișcarea socialistă, dar ea a împrumutat repede trăsăturile secolului pe care voia să-l combată: Știința și Mașina-unealtă au devenit zeii săi titulari, și socialismului „utopic“ al lui Owen, Fourier și Saint-Simon i-a urmat socialismul „științific“ al lui Marx. Astfel, concentrarea puterii de stat prin știință și economie a dus la suprastatele bazate pe mașina-unealtă și totalitarizare.

Această criză nu e numai a sistemului capitalist: ea e sfîrșitul total al concepției despre viață și om apărută în Occident o dată cu Renașterea. De aceea e imposibil să înțelegem prăbușirea concepției, dacă nu examinăm esența civilizației renascentiste.

Așa cum a avertizat Berdiaev, Renașterea e produsul a trei paradoxuri:

1. A fost o mișcare individualistă, care a sfîrșit în masificare.
2. A fost o mișcare naturalistă, care a sfîrșit în mașinizare.

3. A fost o mişcare umanistă, care a sfîrşit în dezumanizare.

Acestea nu sînt decît aspectele unui paradox unic şi gigantic: dezumanizarea umanităţii.

Acest paradox, ale cărui ultime şi cele mai tragice consecinţe le tragem în zilele noastre, a fost rezultatul a două forţe dinamice şi amorale: *banii* şi *raţiunea*. Cu ele, omul cucereşte puterea secularizată. Dar – şi aici stau înfipte rădăcinile paradoxului – cucerirea se face prin abstractizare: de la lingoul de aur la *clearing*, de la pîrghie la logaritm, istoria mereu mai marii dominări a Universului de către om a fost şi istoria unor succesive abstractizări. Capitalismul modern şi ştiinţa pozitivă sînt cele două feţe ale aceleiaşi realităţi deposedate de atribute concrete, ale abstractei fantasmagorii din care face parte şi omul, dar de-acum nu omul concret şi individual, ci omul-masă, o fiinţă stranie care încă mai are chip de om, ochi şi lacrimi, voce şi emoţii, dar este, în realitate, un angrenaj din gigantica maşinărie anonimă. Acesta e destinul contradictoriu al semizeului renascentist care şi-a revendicat individualitatea, proclamîndu-şi voinţa de a domina şi de a transforma lucrurile. Ignora faptul că şi el avea să se transforme într-un lucru.

Oameni precum Pascal, William Blake, Dostoievski, Baudelaire, Lautréamont, Kierkegaard şi Nietzsche au intuit că, în toiul optimismului, se zămislea ceva tragic. Dezamăgit, omul s-a simţit, la urma urmelor, într-un univers neinteligibil, ale cărui ţeluri nu le cunoştea şi ai cărui stăpîni, invizibili şi cruzi, îl umpleau de spaimă. Franz Kafka a exprimat mai bine decît oricine senzaţia omului din epoca noastră că a fost lăsat de izbeliţe. Şi, cu toate că singurătatea omului e perenă, nu sociologică, ci metafizică, doar o societate ca a noastră putea să o dezvăluie în toată măreţia ei. La fel cum unii monştri se pot doar zări în tenebrele nopţii, singurătatea fiinţei umane trebuia să-şi dezvăluie tot chipul înspăimîntător în amurgul civilizaţiei maşiniste.

I. Esenţa Renaşterii

Trezirea omului laic

Cînd am studiat pentru întîia oară istoria lumii, în şcoala generală, am fost surprins de ciudatele calităţi ale armatei turce, care erau, mai mult sau mai puţin, acestea: în 1453 cucerea Constantinopolul, punînd capăt Evului Mediu; imediat, o mulţime de domni începeau să-l combată pe Aristotel cu greutăţi, care cădeau dintr-un turn, şi cu planuri înclinate sau privind prin tubul unui telescop.

Doctrina despre calităţile armatei turce e destul de populară şi, cu toate că nu prea clar, figurează în multe texte şcolare. Ea domină într-atît învăţămîntul, încît, cînd dai colţul anului 1453, se trece la alt volum şi în alt an de studii.

Cînd m-am făcut mare şi am început să mă interesez de istoria ştiinţei, am aflat că, în epoca tenebroasă care a precedat căderea Constantinopolului, europenii inventaseră sau reinventaseră praful de puşcă, tiparniţa, armele de foc, busola, pictura în ulei, catedralele, moara de vînt, ochelarii, cîrma, ecluza, forja cu foale, medicina şi chirurgia, ceasornicul mecanic, bazele ştiinţei experimentale, vitraliile, emailurile, hărţile matematice, navigaţia în larg, industria ţesăturilor şi a sticlei. Oare cine au fost cei care făcuseră toate aceste lucruri?

În general, e primejdios să segmentezi istoria. Dar cotitura unde s-a născut civilizaţia noastră trebuia căutată în epoca Cruciadelor. Acolo, în comunele burgheze, au început cu adevărat Timpurile Moderne, cu noua concepţie despre om şi destinul lui.

Între prăbuşirea Imperiului Roman şi deşteptarea secolului al XII-lea, lumea occidentală aderă la ceea ce chiar trebuie să se numească Evul Mediu. Omul se cufundă în valorile spirituale şi trăieşte numai pentru Dumnezeu: banul şi raţiunea emigrează în lumi mai bune şi se refugiază în Bizanţ, în imperiul musulman şi printre evrei. Sub dubla presiune a eticii creştine şi a izolării militare, omul din Occident a renunţat vreme de şase secole la cele două puteri care par să reprezinte cel mai bine răsfăţurile materiei şi ale gîndirii, ispita spiritului lumesc. E greu să precizezi de ce se trezeşte Occidentul. Cele ce se petrec sînt rodul unor factori infiniţi, de la etică la frumuseţea femeii, de la structura economică la puterea de convingere a călăreţului fanatic. E nespus de greu şi adeseori nespus de bizantin să stabileşti cauzele ultime ale unui eveniment istoric; se pare că e mai bine să iei faptul în totalitate, ca pe o structură închisă.

În preajma Cruciadelor, deşteptarea Occidentului a început graţie unui complex de factori concomitenţi: slăbirea puterii musulmane, relativa linişte din oraşe, după atîtea veacuri de lupte şi distrugeri, pierderea nădejdii că împărăţia lui Dumnezeu avea să vină pe pămînt, reluarea comerţului mediteranean. Care din toţi aceştia e factorul ultim? Nu este uşor de ales. În schimb, e uşor de observat că pe dedesubtul tuturor acţionează două forţe fundamentale: raţiunea şi banul.

Progresul raţiunii începe în preajma secolului al XI-lea, în sînul teologiei, cu Bérenger de Tours. Sfîntul Petru Damian combate această încercare, manifestîndu-şi neîncrederea în ştiinţă şi filosofie, punînd la îndoială validitatea legilor gîndirii şi, în particular, validitatea absolută a principiului contradicţiei care, deşi – afirmă – guvernează lumea celor finite, nu e valabil pentru lumea divină.

Polemica se ascute cu Abélard, care susţine că nu trebuie să se creadă fără dovezi: doar raţiunea trebuie să hotărască pozitiv sau negativ. Sfîntul Bernard îi închide gura, dar în plin secol al XII-lea el e heraldul vremurilor noi, cînd inteligenţa, deja dezlănţuită, nu avea să recunoască decît suveranitatea raţiunii. „Oh, Iisuse! va exclama un teolog în stare de ebrietate raţionalistă. Cît am mai consolidat şi lăudat doctrina Ta! Într-adevăr, de Ţi-aş fi duşman, aş putea-o invalida şi combate cu argumente şi mai puternice."

Dar, pentru a se instaura suveranitatea raţiunii, era nevoie să fie consolidat aliatul său, banul. Atunci, întreaga structură gigantică a Bisericii şi a Feudalităţii avea să se prăbuşească.

De la cruciade, puterea banului a crescut pe tăcute în comunele italiene. Prima, Cruciada prin antonomasie, a fost opera credinţei creştine şi a spiritului cavaleresc de aventură, ceva mare, romantic, străin de ideea de cîştig. Dar istoria e întortocheată şi armata seniorială – menită să servească aproape exclusiv renaşterii comerciale a Europei: nu s-au păstrat nici Sfîntul Mormînt, nici Constantinopolul, dar s-au reluat rutele comerciale ale Orientului. Cruciadele au promovat, o dată cu luxul şi bogăţia, huzurul propice meditaţiei profane, umanismul, admiraţia pentru oraşele antice.

Aşa a început puterea comunelor italiene şi a clasei burgheze. De-a lungul secolelor al XII-lea şi al XIII-lea, această clasă triumfă în toate domeniile. Luptele şi ascensiunea sa au produs transformări cu o rază de acţiune atît de mare, încît şi azi îi simţim ultimele consecinţe. Căci criza noastră e reducerea la absurd a exploziei clasei negustoreşti.

De la naturalism la maşina-unealtă

Deştepîndu-se din lungul somn al Evului Mediu, omul redescoperă lumea naturală şi pe omul natural, peisajul şi propriul său trup.

Realitatea sa va fi acum sau va tinde să fie din ce în ce mai seculară şi profană, deoarece viziunea despre lume nu se schimbă instantaneu. Important însă e să vedem liniile de forţă care încep pe ascuns să guverneze orientarea societăţii, neliniştea oamenilor, direcţia privirilor; doar astfel se poate şti ce se va petrece în chip vizibil cîteva secole mai tîrziu. Caracterul profan al lui Rafael nu se explică fără această tensiune ascunsă a liniilor de forţă care încep să acţioneze în secolul al XII-lea. Între Giotto şi Rafael – începutul şi sfîrşitul procesului – se întinde întreaga distanţă dintre mic-burghezul profund creştin, cufundat încă pînă la brîu în Evul Mediu, şi artistul monden, care s-a emancipat de orice religiozitate.

Întoarcerea la natură e trăsătura esenţială a începuturilor renascentiste şi se manifestă în limbajul popular şi în artele plastice, în literatura satirică şi în ştiinţa experimentală. Pictorii şi sculptorii descoperă peisajul şi nudul. Redescoperirea nudului e influenţată nu numai de tendinţa generală spre natură, ci şi de avîntul luat de studiile anatomice, de spiritul egalitar al micii burghezii: pentru că nudul, la fel ca moartea, e democratic.

Prima atitudine a omului faţă de natură a fost, ca în cazul Sfîntului Francisc[1], una de candidă iubire. Dar Max Scheler spune că a iubi şi a domina sînt două atitudini complementare, şi acestei iubiri dezinteresate şi panteiste i-a urmat dorinţa de a domina, care avea să fie caracteristică omului modern. Din această dorinţă se naşte ştiinţa pozitivă, care nu mai e simplă cunoaştere contemplativă, ci instrument de dominare a Universului. Această atitudine arogantă culminează cu hegemonia teologică, eliberează filosofia şi înfruntă ştiinţa cu cartea sfîntă.

Omul secularizat – *animal instrumentificum* – lansează în cele din urmă maşina-unealtă împotriva naturii, pentru a o cuceri. Dar ea va sfîrşi prin a-şi domina dialectic creatorul.

Diavolul ia locul metafizicii

Baza lumii feudale era *pămîntul;* societatea care a rezultat e dinamică, liberală şi temporară. În noua ordine timpul prevalează asupra spaţiului, pentru că oraşul e dominat de ban şi raţiune, forţe mobile prin excelenţă. Dinamica e o ramură modernă a fizicii, contemporană cu industria şi balistica Renaşterii; anticii dezvoltaseră numai statica.

Caracteristica noii societăţi e *cantitatea*. Lumea feudală era una calitativă; timpul nu se măsura – se trăia în termeni de eternitate – şi era specific păstorilor, trezirii şi odihnei, foamei şi mîncatului, iubirii şi creşterii fiilor, fiind pulsul eternităţii; era un timp calitativ, corespunzător comunităţii care nu cunoaşte banul.

[1] Francisc de Assisi (n.tr.).

Nu se măsura nici spaţiul, iar dimensiunile figurilor dintr-o ilustraţie nu corespundeau nici distanţelor, nici perspectivei: erau expresia ierarhiei.

Dar, cînd irumpe mentalitatea utilitară, totul se cuantifică. Într-o societate unde simpla trecere a timpului multiplică ducaţii, unde „timpul e aur“, e natural ca el să fie măsurat, şi încă minuţios. Începînd cu secolul al XV-lea, ceasornicele mecanice invadează Europa, iar timpul devine o entitate abstractă şi obiectivă, divizibilă numeric. A trebuit să se ajungă la romanul actual, pentru ca omul să recupereze vechiul timp intuitiv.

Şi spaţiul se cuantifică. Compania care expediază o navă încărcată cu mărfuri valoroase nu se va încrede în desene cu un ecumen înconjurat de grifoni şi sirene: ea are nevoie de cartografi, nu de poeţi. Artileristul care trebuie să atace o cetate are nevoie ca matematicianul să-i calculeze unghiul de tragere. Inginerul civil care construieşte canale şi diguri, maşini de canetat şi de ţesut, pompe pentru minerit, constructorul de nave, zaraful, inginerul militar, cu toţii au nevoie de matematică şi de o foaie cu pătrăţele.

Artistul din vremea aceea s-a născut din meşteşugar, în realitate, una şi aceeaşi persoană – şi e logic să aducă în artă preocupările lui tehnice. Piero della Francesca, creatorul geometriei descriptive, introduce perspectiva în pictură. Entuziasmaţi de noutate, pictorii italieni încep să folosească o perspectivă abundentă şi foarte vizibilă, ca nişte *nouveaux riches*[1] ai artei geometrice. Bătrînul Uccello se extaziază într-atît în faţa invenţiei, încît soţia sa trebuie să-l strige de mai multe ori la masă. Leonardo scrie în *Tratat:* „Dispune apoi figurile de oameni îmbrăcaţi sau dezbrăcaţi în maniera pe care ţi-ai propus-o, supunînd perspectivei dimensiunile şi măsurile, pentru ca nici un detaliu al muncii tale să nu rezulte contrar celor sugerate de raţiune şi efectele naturale“. Şi, într-un alt aforism, adaugă:

> „Perspectiva deci trebuie să ocupe locul întîi între toate discursurile şi disciplinele omului. În domeniul său, linia luminoasă se

[1] În textul original, Sábato a folosit *nuevos ricos*, calc al franţuzescului *nouveaux riches*, pe care l-am preferat traducerii sale literale „noii bogaţi“, lipsită în limba română, după părerea noastră, de conotaţiile termenului franţuzesc (n.tr.).

combină cu varietăţile demonstraţiei şi se împodobeşte, spre gloria sa, cu florile matematicilor şi, chiar mai mult, cu cele ale fizicii."

După Alberti, artistul e *înainte de toate matematician,* tehnician, cercetător al naturii.

Şi la fel irumpe şi proporţia. Schimburile comerciale dintre oraşele italiene şi Orient au stimulat revenirea ideilor pitagoreice, curente în arhitectura romană. Dar, abia o dată cu emigraţia erudiţilor greci de la Constantinopol, începe cu adevărat în Italia renaşterea lui Platon şi, prin el, a lui Pitagora. Cosimo îi adună pe înţelepţi şi el însuşi le urmează învăţăturile la Academia din Florenţa. Astfel, misticismul numerologic al lui Pitagora se căsătoreşte cu cel al florinilor, căci aritmetica guverna în egală măsură lumile poliedrelor şi afacerilor. Simmel susţine, pe bună dreptate, că negoţul a introdus în Occident conceptul de exactitate numerică, care va constitui condiţia dezvoltării ştiinţifice. Bătrînul tiran îşi neglija multiplele treburi, pentru a asista, fermecat, la discuţii academice; printr-un mecanism complicat, Socrate i-a luat de pe conştiinţă remuşcarea legată de ultimul otrăvit. La fel, mai tîrziu, nepotul său, Lorenzo: „Fără Platon, nu m-aş simţi capabil să fiu bun cetăţean şi bun creştin", aforism paradoxal, care nu îl împiedica să le taie capul sau să îi spînzure pe duşmanii săi politici.

Nimic nu ne înfăţişează mai bine spiritul timpului decît operele lui Luca Pacioli, un soi de magazie unde toate stau alături: de la inevitabilele elogii aduse ducelui pînă la proporţiile trupului omenesc, de la dubla contabilitate pînă la transcendenţa metafizică a Divinei Proporţii: „Proporţia noastră, o, Prea Înalte Duce, e tot atît de demnă de prerogativă şi excelenţă ca şi Cea mai perfectă, în infinita ei potenţă, căci, dacă nu am cunoaşte-o, multe lucruri foarte demne de admiraţie nu s-ar putea lumina nici în filosofie, nici într-altă ştiinţă". Apoi o califică succesiv drept divină, aleasă, inefabilă, singulară, esenţială, admirabilă, inomabilă, inestimabilă, sublimă, supremă, excepţională, incomprehensibilă şi foarte demnă. Parcă ar vorbi de însuşi Ducele Milanului.

Acest concept pitagoreic i-a influenţat aproape pe toţi artiştii Renaşterii italiene, la fel ca pe Dürer. Dar s-a şi propagat în domeniul

ştiinţelor, aşa cum se poate observa în lucrările lui Cardano, Tartaglia şi Stevin. În fine, el reapare în mistica armoniei kepleriene şi în ipotezele estetico-metafizice care au stat la baza cercetărilor lui Galileo. Căci aceia care cred că oamenii de ştiinţă cercetează fără prejudecăţi estetico-metafizice au o idee destul de singulară despre ce este cercetarea ştiinţifică.

Acesta e omul modern. El cunoaşte forţele care guvernează lumea, le-a pus în serviciul său, e zeul pămîntului: e diavolul. Lozinca sa e*: totul se poate face*. Armele sale sînt aurul şi inteligenţa. Procedeul său e calculul.

Giacomo Loredano pune în a sa Mare Carte: „Pentru Dux Foscari, pentru moartea fiului şi a unchiului meu". După ce i-a eliminat pe Foscari şi pe fiul său, adaugă: „Plătit". Gianozzo Manetti vede în Dumnezeu ceva aşa, ca un *maestro d'uno traffico*. Villani consideră că donaţiile şi pomenile sînt o formă contractuală de asigurare a ajutorului divin. Inocenţiu al VIII-lea fondează o bancă de indulgenţe, care vinde absoluţiuni pentru asasinate. Mentalitatea calculatoare a neguţătorilor se extinde în toate direcţiile. Începe prin a domina navigaţia, arhitectura şi industria. Cu armele de foc, invadează arta războiului, prin balistică şi fortificaţii. Se devalorizează lancea şi spada cavalerului, bravurii individuale a seniorului călăreţ îi urmează *eficienţa* armatei mercenare.

Pe aceşti ingineri nu-i interesează Cauza Primă. Cunoaşterea tehnică ia locul preocupării metafizice, eficienţa şi precizia înlocuiesc angoasa religioasă. Pentru a constata pînă unde e lucrul acesta esenţa spiritului burghez, a se vedea critica pe care Valéry a făcut-o metafizicii în *Leonardo şi filosofii:* deşi înşelătoare, ea e identică totuşi cu cea pe care o face Leonardo, cu cea pe care o fac pragmaticii şi pozitiviştii, acei ingineri ai filosofiei.

În fine, mentalitatea calculatoare invadează politica. Machiavelli e inginerul puterii de stat. Se impune o concepţie dinamică şi lipsită de scrupule. Care nu recunoaşte nici onoarea, nici drepturile de sînge, nici tradiţia. Ce departe ne aflăm de creştinătatea unită întru credinţa ei împotriva necredincioşilor! Papa Alexandru al VI-lea încearcă să se alieze cu turcii împotriva veneţienilor. Dinastiile se

ridică şi se lichidează ajutate de pumnalul unui asasin plătit cu atîţia ducaţi de cap. Puterea e idolul maxim şi nu există forţe care să poată împiedica desfăşurarea planurilor omeneşti. În harnicele nopţi de la spitalul Sfînta Maria, aplecat peste pieptul deschis al cadavrelor, Leonardo caută secretul vieţii şi al morţii, vrea să vadă cum creează Dumnezeu fiinţe vii, visează să-i ia locul şi exclamă: *„Voglio fare miracoli!“*

Complexitatea şi drama omului renascentist

Vorbim de *forţe dominante,* dar trebuie să analizăm acum *contraforţele*. Ca orice epocă, Renaşterea poate fi judecată profund numai dacă e gîndită ca luptă şi sinteză a forţelor găsite. Afirmaţia (provizorie şi parţială) că Renaşterea e un proces de secularizare nu implică negarea misticismului lui Savonarola şi Michelangelo. Ar fi suficient să simţim pentru o clipă, în Palazzo del Bargello, gingaşa şi cutremurata atitudine a lui San Giovannino al lui Donatello, pentru a pricepe pînă unde e trivială credinţa despre simplul caracter profan al Renaşterii.

O doctrină nu traduce univoc o epocă, ci se formează în mod complex; în parte, prin dezvoltarea autonomă şi pur intelectuală a ideilor anterioare (pentru sau contra acelor idei), în parte, ca manifestare a spiritului vremii ei. Şi asta tot polemic: spiritul religios al Evului Mediu urmează spiritului profan al burgheziei; dar, asumîndu-şi formele cele mai groteşti, el suscită reacţia mistică a lui Savonarola. Artişti ca Michelangelo şi Botticelli au fost profund mişcaţi de această reacţie, şi nu numai că nu au negat caracterul profan al Renaşterii, dar sînt propria lui consecinţă.

De aceea e fals să afirmăm că „Renaşterea e o întoarcere la Antichitate“. Istoria nu se întoarce niciodată. Există o întoarcere a anumitor caracteristici ale spiritului greco-latin, în măsura în care acesta fusese şi un spirit civic, produsul unei culturi a oraşelor, o *civilizaţie*.

Dar oraşele renascentiste erau diferite de cele antice şi ar ajunge doar existenţa creştinismului pentru a diferenţia radical noua civilizaţie

de cea veche. Cum s-ar putea compara realismul unui spirit creştin ca Donatello cu realismul unui sculptor grec?

Importanţa creştinismului se vădeşte într-o activitate a spiritului care, prin natura sa, pare mai îndepărtată: ştiinţa pozitivă. Anticlericalii de mahala s-ar mira nespus dacă li s-ar spune că ştiinţa occidentală s-a născut graţie Bisericii, şi totuşi aşa e. Cred că procesul poate fi explicat astfel:

În Evul Mediu, Biserica avea două teme caracteristice: *dogma* şi *abstracţiunea*. Burghezia are şi ea două teme caracteristice contrapuse: *libertatea* şi *realismul*. Între clerici şi burghezi se află umaniştii. Sensul naturalist, concret, viu al umanismului, faţă de ariditatea scolastică face din el aliatul burgheziei: cu păgînismul său, el face să se clatine fundamentele Bisericii, e revoluţionar, sprijină ascensiunea noii clase; cele două teme ale burgheziei – libertatea şi realismul – sînt şi ale lui; şi nu e ciudat, ca atare, că majoritatea umaniştilor provin din clasa negustătorilor. Atribuind scrierilor anticilor o valoare egală cu a Bibliei, creştinismul a devenit de nerecunoscut în oamenii aceştia; juxtapunerea ambelor culte trebuia să ducă la indiferenţă şi, în cele din urmă, la atacarea moralei creştine şi a instituţiilor ecleziastice, pas pe care l-a făcut Lorenzo Valla, un fel de protestant *avant la lettre*. Dar, chiar cînd se extaziază în faţa Antichităţii, chiar cînd face din cultul ei un ales joc de Curte, umanismul devine conservator şi reacţionar: tehnicieni ca Leonardo, oameni care reprezintă cel mai bine spiritul modernităţii, îi vor considera şarlatani pe domnii care îşi treceau ziua conversînd la Academie, pe pedanţii care întorseseră spatele limbajului popular, pentru a se deda vanei resurecţii a latinei, pe prezumţioşii care renunţaseră să se mai numească Fortiguerra sau Wolfgang Schenk, pentru a deveni, în mod grandios, Carteromachus şi Lupambulus Ganimedes. Astfel, umanismul trece de la tema libertăţii la tema dogmei, la dogma Antichităţii. Şi de la revoluţie trece la reacţie.

Cît despre burghez, el se răsculase ca realist, nevăzînd dincolo de lungul nasului, neavînd încredere în abstracţiuni. Dar cu pîrghii şi roţi nu se poate face ştiinţă modernă: e necesar să unim faptele într-o schemă raţională şi abstractă. De aceea, ştiinţa pozitivă

nu a putut, în mod paradoxal, să apară fără ajutorul Bisericii, căci, pe cînd faţa ei tehnică şi utilitară provine de la burghezie, cea teoretică, ideea raţionalităţii Universului (fără de care nu e posibilă nici o ştiinţă), provine din scolastică. Astfel, nici nu intră bine în etapa ştiinţei, că burghezia îşi şi însuşeşte tema abstracţiunii, caracteristică scolasticii, dar o instrumentează în felul ei, unind-o cu o cunoaştere concretă şi utilitară, împletind-o cu puterile temporare ale maşinii-unealtă şi ale capitalismului şi, prin număr, cu tema frumuseţii în proporţii, tipică umanismului. Şi astfel, în trecătorul regat pitagoreic, auzim ultima parte a unei partituri complexe, în care toate temele iniţiale apar complicate şi împletite, aşa încît abia de-i putem deosebi pe Platon de Aristotel, preocupările practice de cele metafizice, ariditatea scolastică de intuiţia concretă.

Dar asta nu e tot. Pe lîngă creştinism, alte două forţe complică şi mai mult procesul renascentist.

Aşa cum spune Jung, procesul cultural constă din dominarea progresivă a animalului din om, proces de domesticire care nu poate fi dus la bun sfîrşit fără revolta naturii animale, dornice de libertate. Din cînd în cînd, un soi de beţie cuprinde omenirea, venind pe căile culturii. Antichitatea a simţit-o în orgiile dionisiace ieşite din matca Orientului, care au fost elementul esenţial şi caracteristic al culturii clasice. După legea *enantiodromiei,* adică a contracurentului, pe care deja o stabilise Heraclit, totul se îndreaptă spre contrariul său, iar orgiei dionisiace trebuiau fatalmente să-i urmeze idealul stoic şi apoi ascetismul lui Mithra şi Hristos; pînă cînd, o dată cu Renaşterea, un nou, tumultuos şi adolescentin entuziasm încearcă să domine spiritul omenesc.

Spiritul dionisiac explică duplicitatea multor mari oameni ai Renaşterii, care îi va duce uneori la nevroză. Un exemplu simplu ni-l oferă ştiinţa: nici Leonardo, nici altul dintre precursori nu au avut o idee sistematică despre raţionalitate.

De-a lungul întregii Renaşteri, se asistă la lupta dintre magie şi ştiinţă, dintre dorinţa de a viola ordinea naturală – şi cît de sexuală e chiar şi expresia! – şi convingerea că puterea se poate cuceri

numai respectîndu-se această ordine. Leonardo spune într-un aforism: „Natura care niciodată nu-şi nesocoteşte legile"; dar într-una dintre crizele lui demiurgice exclamă trufaş: „Vreau să fac miracole!" E probabil ca în clipa aceea conştienţa lui să se fi gîndit la miracole „ştiinţifice", dar e sigur că inconştienţa lui visa la miracole genuine. Renaşterea e saturată de vrăjitorii. Opera alchimiştilor şi a astrologilor e eminentemente renascentistă, iar chimia şi astrologia vremii noastre îşi au în mare parte originea în cercetările scăpate de sub control. Renaşterea e demoniacă, tocmai pentru că încearcă să domine pămîntul.

Roger Bacon, *doctor mirabilis,* tatăl ştiinţei noastre experimentale, era considerat un mag puternic: condensînd aerul, el construise un pod de treizeci de mile între Anglia şi continent, îl trecuse împreună cu toţi cei care îl însoţeau şi apoi îl destrămase în urma sa.

Cu arta se petrec lucruri similare: duplicitatea spiritului renascentist ne explică acel gen de insatisfacţie nevrotică pe care ni se pare că o intuim în opera atîtor artişti renascentişti, poate că în cei mai mari: chiar în anxioasa şi romantica sculptură a lui Michelangelo şi în melancolica pictură a lui Botticelli. Aşa cum a arătat Berdiaev, omul occidental nu se mai putea întoarce ingenuu la natură, la starea de spirit a grecului, pentru că între ei stătea creştinismul şi astfel, pe cînd anticii au atins perfecţiunea în artă, Renaşterea a suferit mereu efectele radicalei dedublări a spiritului: avînt profan, moştenire creştină. La oamenii secolului al XV-lea se simte setea de perfecţiune clasică, dar ea nu va mai putea fi atinsă vreodată: disocierea pe care conştiinţa creştină a stabilit-o între viaţa divină şi cea omenească, între etern şi pieritor, nu va mai putea fi depăşită în cursul istoriei noastre.

Această disociere e mai accentuată în ţările germanice decît în Italia, pentru că aceasta e o ţară veche, şi nu e uimitor faptul că acolo chiar şi papii au căzut pradă atitudinii profane. Puternică, explozia gotică e cealaltă formă a modernităţii care, cînd ascunsă, cînd aparentă, va face mai dramatic conflictul fundamental al civilizaţiei noastre, pînă cînd va pune capăt întîi rebeliunii protestante şi apoi celei romantice şi existenţiale. În arhitectura gotică, care se întinde anxios în sus, incapabilă de măsura şi perfecţiunea

greco-latine, Berdiaev vede materializarea conflictului din sufletul european, a caracterului imposibil, trăsătură caracteristică oricărei culturi creştine.

În concluzie, dacă prin Renaştere înţelegem nu simplul, îngustul şi falsul concept al umaniştilor, ci începutul timpurilor moderne, trebuie să o luăm drept o *deşteptare a omului profan, dar într-o lume profund transformată de gotic şi creştin*. Drept o civilizaţie care produce, simultan, palate în stil vechi şi catedrale gotice, mic-burghezi anticlericali ca Valla şi spirite religioase ca Michelangelo, literatură satirică şi realistă ca Boccaccio, şi o vastă dramă creştină ca *Divina Comedie*. Să uităm o dată pentru totdeauna toate vechile formule ale umaniştilor, pentru care Renaşterea nu era decît o întoarcere în Antichitate, de parcă un asemenea miracol s-ar fi produs; să uităm teoriile lor cu privire la aberaţia artei gotice şi să ne gîndim că tocmai catedralele gotice au fost inima multor comune burgheze dezvoltate după Prima Cruciadă. Putem înţelege complexitatea Renaşterii şi dramaticul dualism al vremurilor noastre numai dacă admitem că ele s-au născut ca o interacţiune a popoarelor de diferite rase şi tradiţii. Italia nu şi-a pierdut niciodată cu totul conştiinţa că are un popor vechi, nici nu a uitat vreodată splendoarea greco-latină, care dăinuia în ruinele forurilor, în apeductele şi statuile pe jumătate căzute; tot aşa cum mulţi visăm la irecuperabilele clipe ale copilăriei, şi italienii îşi imaginau că melancolicul lor univers de ruine putea, cu adevărat, să reînvie superbul trecut. La fel ca în oraşele nordice formate în jurul fortăreţelor feudale, noua civilizaţie avea să apară în oraşele esenţialmente negustoreşti, cu atribute mai barbare şi mai moderne, cu cele mai tipice caracteristici ale capitalismului modern. Dar, lucru paradoxal în aparenţă, leagănul reacţiilor celor mai violente împotriva noii civilizaţii aveau să fie romantismul şi existenţialismul.

II. Universul abstract

Uraganul gigantic

O dată cu descoperirea Americii, acţiunea combinată a capitalismului şi a ştiinţei începe să cuprindă întreaga lume. Cu viteză mereu mai mare, ea se va transforma, după patru veacuri, într-un uragan gigantic, care va tîrî după sine şi fiinţe omeneşti.

Aurul prezidează descoperirea: „Valuri marine cu un continent şi douăzeci şi nouă de insule de aur, pe un cîmp albastru cinci ancore de aur, iar vîrful stemei înfipt în aur“. Acesta e blazonul pe care Amiralul şi l-a comandat şi care nu lasă loc îndoielilor referitoare la preocuparea lui esenţială. Dar, pentru orice eventualitate, el afirmă că aurul e bun chiar şi să „ducă sufletele în Paradis“.

Leonardo, contemporanul său, scrie: „O, mizerie omenească, la cîte lucruri te supui pentru bani!“ Iar în sumbrele sale profeţii adaugă:

> „Din întunecate şi tenebroase caverne va ieşi ceva care va aduce întregii specii omeneşti mari chinuri şi primejdii şi chiar moarte. Adepţilor le va aduce, după multe chinuri, mulţumirea; dar cel care nu-i va fi partizan va muri răpus de calamitate... Va provoca infinite trădări; se va impune oamenilor, convingîndu-i că le convine să comită asasinate, hoţii şi perfidii; în cele din urmă, îi va face bănuitori pe partizanii săi; va duce în sclavie oraşe libere; multora le va lua viaţa; îi va îndurera pe oameni cu vicleşugurile, înşelăciunile şi trădările sale.“

Afluenţa bogăţiilor din Indii a accelerat procesul capitalist din Europa şi centralizarea monarhiilor. În timpul Războiului de o Sută de Ani, cetăţile feudale se transformaseră în cuiburi de hoţi şi aventurieri, ultima redută a unei clase cavalereşti pe vremuri, dar care acum sărăcise şi era furioasă. Aristocraţia feudală a sucombat în faţa puterii monarho-capitaliste. Marile puteri centrale aveau nevoie de mari sume de bani pentru birocraţie şi armată, pe care li le puteau da numai marii seniori ai finanţelor: centralizarea puterii politice a ajuns să fie, astfel, contrafigura centralizării financiare.

Iată-l pe Jacques Coeur – frumos nume pentru un cămătar! – care, fără să aibă vreun sfanţ, se asociază cu un neguţător ruinat, ca să bată monede pentru Carlos al VII-lea, *în schimbul unor concesiuni miniere*. Exportă argint în Orient, importă aur, acumulează fantastice beneficii, ia în arendă minele coroanei, dă împrumuturi cu cincizeci la sută, finanţează războaie şi profită de ele în propriul folos.

Iată-l şi pe Jacobo Fuccar. Domnii au nevoie de bani. Ce garanţii îi oferă? Pămînturile, singurul lucru pe care îl posedă. Dar pămînturile lor ascund metale preţioase, complet inutile pentru domnii care nu dispun de capitaluri ca să le exploateze. Fuccar se ocupă de tot, el îi finanţează pe prinţii de Habsburg; cînd Maximilian I îşi asumă coroana imperială, familia Fuccar rămîne indisolubil legată de puterea în ascensiune a familiei acestuia. Pînă cînd, în 1519, Fuccar îi plăteşte mai bine ca toţi pe electori şi hotărăşte soarta alegerilor, contra lui Francisc I şi în favoarea lui Carlos al V-lea. Nu din simpatie, ci în interesul minelor lui.

Descoperirea Americii şi Reforma accelerează ritmul: bogăţii mai mari, pieţe şi surse de materii prime gigantice şi etică calvinistă, bogăţia nu e ceva suspect, ci semnul binecuvîntării divine.

Italia a rămas în urmă, e catolică şi nu are mine de fier şi cărbune. Iar civilizaţia va fi de acum înainte una a oţelului şi a aburilor.

Dezvoltării capitalismului i-a corespuns paralela dezvoltare a industriei. Iar progresul cunoaşterii ştiinţifice a fost reversul acestui proces, într-o complexă mişcare reciprocă: necesităţile tehnice forţau progresele ştiinţei pure, iar acestea ofereau tehnicii noi posibilităţi.

Spre putere prin abstractizare

Banul şi raţiunea i-au oferit omului putere seculară, dar nu în pofida abstracţiunii, ci graţie ei.

Ideea că puterea e unită cu forţa fizică şi cu materia e credinţa persoanelor fără imaginaţie. Pentru ele, ghioaga e mai eficace decît logaritmul, lingoul de aur mai valoros decît poliţa de schimb. Dar adevărul e că raza de acţiune a omului a început să crească de cum a început acesta să înlocuiască ghioagele cu logaritmii şi lingourile de aur cu poliţele de schimb.

O lege ştiinţifică îşi măreşte raza de acţiune abordînd mai mult fapte, din momentul în care se generalizează. Dar, cînd se generalizează, ea devine mai abstractă, deoarece concretul se pierde în particular. Teoria lui Einstein e mai puternică decît a lui Newton, pentru că guvernează un teritoriu mai vast, dar tocmai de aceea e mai abstractă. Despre descoperirea lui Newton se mai pot povesti încă anecdote cu mere, deşi sînt apocrife; despre a lui Einstein gloata nu poate spune nimic, căci tensorii şi geodezicele lui sînt deja prea departe de intuiţile sale concrete: ea abia dacă se mai poate ocupa de vioara sau pletele autorului acestei teorii.

Acelaşi lucru se petrece şi cu economia: pe măsură ce capitalismul şi le dezvoltă, instrumentele lui devin mai puternice, dar mai abstracte: puterea la bursă a unui speculant de cereale pe care nu le-a văzut niciodată e infinit mai mare decît a ţăranului care le-a recoltat.

Nu trebuie să ne mire că orînduirea capitalistă e legată de abstracţiune, pentru că ea nu ne vine din industrie, ci din comerţ; nu de la meşteşugar, care e rutinar, realist şi static, ci de la neguţătorul aventurier, imaginativ şi dinamic. Industria *produce* lucruri concrete, dar comerţul *face schimb* cu ele, iar germenul schimbului e mereu abstracţiunea, căci el e un tip de exerciţiu metaforic care tinde să identifice entităţi diferite, despuindu-le de atributele concrete. Omul care schimbă o oaie pe un sac cu făină face un exerciţiu foarte abstract; nu are nici o importanţă că necesităţile fizice care îl determină să facă acest schimb sînt concrete – foamea, setea sau nevoia de a procrea; decisiv e că schimbul e posibil numai graţie unui act de abstracţiune, unui soi de egalizare matematică între

oaie şi sacul cu făină; şi ambele sînt schimbate una cu cealaltă nu în pofida diferenţelor dintre ele, ci din pricina lor.

În fine, logaritmii sfîrşesc prin a se impune în faţa ghioagei, abstractul sfîrşeşte prin a domina concretul. Nu maşinile-unelte au declanşat puterea capitalistă, ci capitalismul financiar a supus industria.

Fantoma matematică

În faţa infinitei bogăţii a lumii materiale, fondatorii ştiinţei pozitive *au selecţionat* atributele cuantificabile: masa, greutatea, forma geometrică, poziţia, viteza. Şi au ajuns la convingerea că „natura e scrisă cu caractere matematice“, cînd, de fapt, scrisă cu caractere matematice nu era natura, ci... structura matematică a naturii. Tot atît de ingenios, Gîgă ar fi zis că scheletul animalelor are întotdeauna caractere scheletice.

Deci aceşti scientişti abia de exprimau în limbaj matematic nu natura infinit de bogată, ci fantoma ei pitagoreică. Ceea ce ştiam astfel despre realitate era cam ceea ce poate ajunge să ştie despre Buenos Aires un locuitor al Parisului, examinîndu-i ghidul, harta şi cartea de telefon; sau, mai exact, ceea ce un surd din naştere poate intui despre o sonată, examinînd partitura.

La baza iluziei stă faptul că în civilizaţia noastră domneşte cantitatea şi am sfîrşit prin a crede că nu e real decît cuantificabilul, iar restul este iluzia pură şi înşelătoare a simţurilor noastre.

Un exemplu tipic de asemenea proces mintal îl constituie Principiul Inerţiei, intuit de Leonardo şi descoperit – sau inventat? – de Galileo. Dacă se aruncă o biluţă pe o masă orizontală, dîndu-i un mic impuls, ea se mişcă un timp, pînă cînd se opreşte, din cauza frecării. Galileo conchide: pe o masă care se prelungeşte la infinit, şlefuită şi lipsită de frecare, mişcarea ar dura toată eternitatea.

Aceasta este o mostră de cum sînt în stare scientiştii să se lase pradă celei mai neînfrînate imaginaţii, în loc să se limiteze, cum pretind, la fapte. *Faptele* arată cu modestie că mişcarea micuţei sfere încetează mai devreme sau mai tîrziu. Dar omul de ştiinţă nu

dă înapoi şi declară că oprirea se datorează neplăcutei tendinţe pe care o manifestă natura de a nu fi platonică.

Dar, cum legea matematică îi conferă putere şi cum omul tinde să confunde adevărul cu puterea, toţi au crezut că matematicienii aveau cheia realităţii.

Un poet ne spune:

„Aerul din livadă bîntuie
şi dă simţurilor mii de arome;
clatină pomii
cu un susur blînd,
lăsînd uitării aur şi sceptru.“

Dar analiza ştiinţifică e deprimantă; la fel ca oamenii care intră la închisoare, senzaţiile devin numere: verdele copacilor ocupă o bandă a spectrului luminos în jurul a cinci mii de unităţi Angström; susurul blînd e captat de microfoane şi descompus într-un complex de unde caracterizate printr-un număr; în ceea ce o priveşte, uitarea aurului şi a sceptrului rămîne în afara jurisdicţiei ştiinţei, pentru că nu e susceptibilă să se transforme în numere. Lumea ştiinţei ignoră valorile. Un geometru care ar combate Teorema lui Pitagora, considerînd-o perversă, ar avea mai multe posibilităţi să fie admis într-un balamuc decît la un congres de matematicieni. Nici o frază ca aceasta nu are sens: „Am încredere în principiul conservării energiei“. Mulţi scientişti fac afirmaţii de genul acesta, dar numai din pricină că ei construiesc ştiinţa ca simpli oameni, cu sentimentele şi pasiunile lor, nu ca oameni de ştiinţă puri.

Elaborînd ştiinţa, omul operează cu un încîlcit amestec de idei pure, sentimente şi prejudecăţi care îi caracterizează condiţia; cercetează împins de maniile grandorii, de preconcepte etice sau estetice, de îndărătnicie sau de vanitoasa iubire de sine pe care îndeobşte o numim Dragoste pentru Omenire. Dar, deşi intervin în elaborarea ştiinţei, sentimentele sau judecăţile de valoare nu au nici o legătură cu *ştiinţa făcută*. Giordano Bruno a fost ars pe rug pentru că emisese fraze exaltate în favoarea infinităţii Universului, şi e explicabil că a fost supus supliciilor în calitate de poet; ar fi penibil să fi crezut că a fost supus acestora în condiţia sa de om de ştiinţă,

pentru că în acest caz ar fi murit pentru o frază nelalocul ei. Moartea lui Bruno aparţine Istoriei Persecuţiilor şi chiar Istoriei Ştiinţei; niciodată ştiinţei înseşi.

Astfel, lumea arborilor, a animalelor şi a florilor, a oamenilor şi a patimilor lor, s-a transformat treptat într-un îngheţat complex de sinusoide, logaritmi, litere greceşti, triunghiuri şi unde de probabilitate. Şi mai rău decît asta: *numai în ele*. Orice om de ştiinţă consecvent va refuza să emită consideraţii cu privire la ce ar putea fi dincolo de structura matematică: chiar cînd le va face, dacă le va face, va înceta să mai fie om de ştiinţă, pentru a deveni cleric, metafizician sau poet. Ştiinţa strictă – matematizabilă – e străină de tot ce e mai valoros pentru fiinţa umană: emoţiile, sentimentele şi trăirile, de artă sau justiţie, ale acesteia, angoasele ei metafizice. Dacă lumea matematizabilă ar fi singura adevărată, nu numai că un castel visat, cu doamnele şi jonglerii săi, ar fi iluzoriu; dar tot aşa ar fi şi peisajele din starea de veghe, frumuseţea unui *lied* de Schubert, iubirea. Sau cel puţin iluzoriu ar fi ceea ce ne emoţionează în *ele*.

Omul marionetă

Universul real, despuiat de atributele „secundare", rămînea redus la materie şi mişcare. Şi orice mişcare era rezultatul anterioarei configurări a Particulelor Universale, care se mişcă orbeşte la nesfîrşit, pentru eternitate. Era cauzalitatea fără ochi, determinismul absolut.

Marchizul de Laplace a exprimat ideea în forma ei clasică:

> „Ar trebui aşadar să considerăm că starea actuală a Universului e efectul stării sale anterioare şi cauza stării sale posterioare. O inteligenţă care, la un moment dat, ar cunoaşte toate forţele ce însufleţesc natura şi diferitele poziţii ale entităţilor ce o compun – şi dacă, pe deasupra, intelectul său ar fi suficient de vast pentru a putea supune aceste date analizei (matematice) – ar putea include în aceeaşi formulă mişcările celor mai mari corpuri din Univers şi pe ale celor mai uşori atomi. Nimic nu ar fi incert pentru ea. În faţa privirilor sale ar sta viitorul tot atît cît trecutul."

Această doctrină nu implică abandonarea ideii de Dumnezeu, deşi mulţi mecanicişti – mai mult entuziaşti decît logici – au devenit atei. Cred că însuşi Laplace, interogat de Napoleon despre locul pe care Dumnezeu îl ocupa în sistemul său, a spus: „Sire, această ipoteză nu îmi este necesară".

Cu toate acestea, nici Kepler, nici Galileo, nici Newton, nici Maupertius nu au încetat să creadă în această Ipoteză. Mai mult chiar, au considerat că admirabila ordine matematică implică existenţa unei Fiinţe Supreme care să o fi impus, a unui Sublim Inginer, care să fi organizat şi pus în mişcare formidabila Maşină.

Succesul concepţiei mecanico-matematice a naturii duce pe nesimţite la generalizarea sa. Încă Leonardo a vrut să înlocuiască fiinţele vii cu mecanisme. Au venit apoi încercările lui Descartes, avîntul automatelor şi proiectul localizării sufletului într-o glandă. Pentru Descartes, el se afla în glanda pineală, iar nervii trăgeau de el precum şnurul de clopoţel: sufletul afla de stimulii externi la fel ca stăpînul casei de sosirea musafirilor.

Toată filosofia lui Descartes e expresia unei mentalităţi fizico-matematice. Pentru el, cunoaşterea constă din convertirea confuzului în ceva clar şi distinct. Dar ce e clar şi distinct pentru filosoful nostru? Cantitativul, măsurabilul. Nu e aşadar ciudat că, înfruntînd problema vieţii, face din ea ceva clar şi distinct, mecanizînd-o, însufleţind clopoţelul. Cît priveşte sentimentele şi pasiunile şi tot ceea ce nu e gîndire raţională, el le elimină, numindu-le idei obscure şi confuze: analizîndu-le, omul cu adevărat gînditor va putea trăi liniştit, scutit de emoţii, doar sub impulsul intelectului. Frumos proiect pentru omul viitorului!

Într-un fel sau altul, determinismul mecanicist s-a extins din mediul său înconjurător pînă în teritoriul sufletului omenesc, dînd la o parte liberul-arbitru: libertatea şi voinţa nu erau decît simple iluzii, datorate faptului că noi ignorăm infinitele cauze care guvernează mişcarea Ceasornicului Universal. Şi, aşa cum a spus un gînditor, nu numai oasele şi carnea mea, creşterea şi moartea mea fizică, ci întregul ansamblu al dorinţelor, al speranţelor, al temerilor şi al emoţiilor mele ar fi rezultatul ultim al unei anume dispoziţii a particulelor universale: oarbe, eterne şi fatale. Toată truda vîrstelor,

toată devoţiunea şi inspiraţia, toată strălucirea geniului uman sînt menite să se stingă în vasta moarte a universului fizic. Şi întregul templu al creaţiei omeneşti va fi inevitabil îngropat o dată cu rămăşiţele Universului în Ruină.

Un poet o spusese deja:

„Carnea ultimului muritor s-a făcut
din prima argilă a pămîntului,
iar apoi, din ultima recoltă,
s-a aruncat sămînţa: da, cele scrise
de prima aurora a vieţii
le va citi ultima noapte de ispăşire."

Noul fetişism

De-a lungul secolelor al XVIII-lea şi al XIX-lea s-a propagat, în cele din urmă, o adevărată superstiţie a ştiinţei, ceea ce e egal cu a spune că s-a dezlănţuit superstiţia că trebuie să fim superstiţioşi. Era inevitabil: ştiinţa devenise o nouă magie şi omul de pe stradă credea în ea cu atît mai mult cu cît o înţelegea mai puţin.

Reducerea Universului la Materie-în-Mişcare a dat naştere celor mai neobişnuite doctrine. Întîi a fost tentativa de a localiza sufletul într-o glandă. Apoi, cercetarea sufletului cu ampermetre şi compasuri; pe cînd unii măsurau cu asemenea aparate inteligenţa şi sensibilitatea, alţii, ca Fechner, organizau defilările unor domni prin faţa unor dreptunghiuri, ca să decidă statistic cu privire la esenţa frumuseţii; alţii, în fine, puneau brusc o foaie sub privirile cuiva, notîndu-şi timpul de reacţie măsurat cu cronometrul. În acelaşi timp, Gall şi Lavater îşi elaborau frenologia şi fiziognomia – o, spiritul lui Balzac! La sosirea secolului al XX-lea, Pavlov a măsurat salivaţia unui cîine în faţa unei bucăţi de carne, cu sau fără tortură.

Vreau să subliniez acum tocmai modul cum ajunge mentalitatea ştiinţei să fie dominantă şi cum a ajuns ea la cele mai groteşti exagerări, cînd a fost aplicată în regiuni situate departe de materia brută. Şi ciudatul, dar explicabilul, paradox că cei mai fanatici apărători ai ei sînt cei care o cunosc cel mai puţin. La urma urmelor, în

secolul al XX-lea, primii au început să se îndoiască de ştiinţă matematicienii şi fizicienii, astfel încît, atunci cînd toţi începuseră să creadă orbeşte în cunoaşterea ştiinţifică, cei mai avansaţi *pioneers* ai ei începeau să se îndoiască de ea. Să se compare precauţia unor fizicieni ca Eddington cu certitudinea unui medic, care foloseşte tot felul de unde şi raze cu liniştea obraznică pe care i-o insuflă totala lui lipsă de cunoaştere. În spatele aparatelor, a căror funcţionare e pentru el un profund mister, el îl acuză de şamanerie pe nefericitul care continuă să vindece în conformitate cu vechile superstiţii, fără să observe că, de fapt, cea mai mare parte a terapeuticii contemporane constă din superstiţii cărora li s-a pus un nume grecesc. Dacă în 1900 un vraci vindeca prin sugestie, medicii izbucneau în rîs, pentru că la vremea aceea credeau numai în lucruri materiale, cum ar fi muşchiul şi osul; astăzi practică aceleaşi superstiţii sub numele de „medicină psihosomatică". Dar dăinuie în ei fetişismul maşiniiunealtă, al raţiunii şi al materiei, şi ei se mîndresc cu marile victorii repurtate de ştiinţa lor, pentru simplul fapt că au înlocuit apogeul vărsatului de vînt cu cel al cancerului.

Eşecul central al oricărei medicine actuale provine din falsa bază filosofică a celor trei secole trecute, din ingenua separare a sufletului de trup, din candidul materialism care ducea la căutarea oricărei boli în somatic. Omul nu e un simplu obiect fizic, fără suflet; nici măcar un simplu animal: el are nu numai suflet, ci şi spirit şi e primul animal care şi-a modificat propriul mediu pe calea culturii. Ca atare, e un echilibru – instabil – între propria-i somă şi mediul său fizic şi cultural. O boală echivalează, poate, cu ruperea acestui echilibru, care poate fi provocată uneori de un impuls somatic şi alteori de unul sufletesc, spiritual sau social. Nu e deloc greu ca boli moderne, precum cancerul, să se datoreze esenţialmente dezechilibrului pe care tehnica şi societatea modernă l-au produs între om şi mediul lui. Schimbări mezologice au provocat dispariţia unor specii în totalitate şi, la fel cum marile reptile nu au putut supravieţui transformărilor petrecute la sfîrşitul perioadei mezozoice, tot aşa s-ar putea întîmpla ca specia umană să nu poată suporta schimbările catastrofale din lumea contemporană. Căci ele sînt atît de teribile, profunde şi mai ales ameţitoare, încît cele care au provocat dispariţia reptilelor par neînsemnate. Omul nu a avut vreme

să se adapteze la bruştele şi puternicele transformări pe care tehnica şi societatea le-au produs în jurul lui şi nu e riscant să afirmăm că o bună parte dintre bolile moderne sînt mijloacele de care se foloseşte Cosmosul ca să elimine trufaşa specie umană.

Omul e primul animal care şi-a creat propriul mediu. Dar – ironia sorţii – e primul animal care se distruge în felul acesta pe sine însuşi.

Astfel abordată, mecanizarea Occidentului e cea mai vastă, spectaculoasă şi sinistră tentativă de exterminare a rasei umane. Cu menţiunea că ea e opera fiinţelor omeneşti înseşi.

Marea iluzie a progresului

Progresul tehnicii a dat naştere dogmei Progresului General şi Nelimitat, doctrina lui *better-and-bigger*. Toate lucrurile tenebroase, de la teamă la ciumă, aveau să primească lumina Ştiinţei. Nu importă că unele zone ale realităţii, cum ar fi cea socială, prezentau încă aspecte neplăcute: Raţiunea şi Invenţiile aveau să găsească forma de rezolvare a dificultăţilor, căci urma să se pună stăpînire pe forţele sociale cum se făcuse şi cu cele ale naturii.

În secolul al XIX-lea, entuziasmul a atins punctul culminant: pe de o parte, electricitatea şi maşina cu aburi demonstrau puterea nelimitată a omului; pe de alta, doctrina lui Darwin tocmai confirmase ideea generală de progres. Nu eram noi superiori maimuţei? Pe Omul Viitorului îl aştepta, prin urmare, un viitor şi mai strălucit. Teoria părea să fie un atac decisiv contra ortodoxiei creştine şi a fabulei despre creaţia în şase zile, neobservînd că pentru Dumnezeu era acelaşi lucru dacă făcea lumea cu fosile sau fără. Oare nu voise să pună la încercare credinţa oamenilor, distribuind ici şi colo schelete de megateri?

Avîntul înregistrat de doctrină a fost atît de violent, încît a pus în pericol hegemonia fratelui său mai mare: acum chiar şi istoria şi filosofia sufereau influenţa biologismului. Popoarele se năşteau, se dezvoltau şi mureau. Limbile aveau între ele legături filiale sau fraternale. Cuvintele luptau pentru viaţă, iar cele mai apte supravieţuiau. Destul de multă vreme, perplecşi şi neliniştiţi, lingviştii au ezitat între fonografe şi maimuţe.

Ultimul efect al doctrinei asupra mentalităţii oamenilor a fost rasismul lui Hitler. Dar liberalii nu prevăzuseră această implicare.

Dogma Progresului a fost faza finală a lungului proces de secularizare iniţiat în Occident o dată cu Cruciadele: secularizarea sentimentului religios însuşi. Pentru că el a fost un soi de religie laică, construită pe baza moralităţii burgheze, de cult al Raţiunii şi al Fraţiei, de credinţă într-o Umanitate Mai Bună. Din acele vremuri provine tipul de om de ştiinţă care crede în unificarea oamenilor prin Ştiinţă, deşi pînă în zilele noastre el nu a servit decît la muta distrugere. Acest soi de scientişti care, îngroziţi în faţa efectelor bombei atomice – pe care, la urma urmelor, ei au inventat-o – preconizează unirea popoarelor pe baza toleranţei şi a bunăstării colective. Dar aceşti înţelepţi candizi sînt mai eficace la fabricarea bombei decît la realizarea utopiei în care lupul ar asista, se pare, alături de miel, la un curs de electronică. Aceşti înţelepţi sînt ultimele exemplare ale paradoxalei religii a lumii, care şi-a avut şi ea fariseii şi clericalismul său.

Dar cel mai surprinzător e că s-a putut crede atîta vreme în această religie. E uşor, desigur, să demonstrăm superioritatea avionului asupra caretei, dar cum să demonstrăm progresul moral sau politic? Comte şi Spencer au exprimat doctrina într-o formă destul de abstractă, dar, aşa cum observă Aldous Huxley, în fond, s-au mărginit să presupună că persoanele cu joben care călătoresc pe calea ferată sînt incapabile să facă ceea ce turcii le-au făcut armenilor în tenebroasele timpuri care au precedat descoperirea Maşinii cu Aburi.

Comte a fost inventatorul cuvîntului *altruism* şi a crezut că războaiele aveau să se răărească o dată cu progresul ştiinţei şi că industria avea să asigure pacea şi fericirea universale.

Cît despre Spencer, inginerul a fost filosoful evoluţiei şi al liberalismului: sistemul său pleacă de la nebuloasa primitivă şi se sfîrşeşte cu instituţiile sociale cele mai perfecţionate.

Paradisul mecanizat

Statele Unite sînt rezultatul direct şi pur al expansiunii europene, care s-a putut realiza fără oprelişti spaţiale şi tradiţionale, pe teritoriul

vast şi virgin al Americii septentrionale. Acolo au răsărit *din nimic* oraşe, care încă de la origini au purtat amprenta cantităţii şi a funcţionalismului. Aşa au devenit ţara producţiei de serie, a diversiunilor în serie, a asasinatelor în serie: chiar şi romanticele bande de tîlhari sicilieni au devenit sindicate capitaliste.

Oameni care locuiau în „maşini de locuit", construite în oraşe dominate de tuburi electronice, au inventat ciudata ştiinţă numită *cibernetică*, ce guvernează fiziologia „creierelor electronice" şi, în zilele ce vin, va servi la controlarea armatelor de roboţi. În această ţară, au ajuns să măsoare nu numai culorile şi mirosurile, ci şi sentimentele şi emoţiile. Şi măsurătorile convenabil tabulate, au fost puse în serviciul societăţilor comerciale. În cartea *Cum să anunţi ca să vinzi,* de W.B. Dygert, apare un tabel care clasifică de la 0 la 10 puterea de atracţie a anunţurilor, după sentimentele de care se folosesc:

„Foame: 9,2
Iubire faţă de fii: 9,1
Atracţie sexuală: 8,9
Iubire faţă de părinţi: 8,9
Respect pentru Dumnezeu: 7,1
Cordialitate: 6,5
Teamă: 6,2"

Mijloacele devin scopuri. Ceasornicul, care a apărut pentru a-l ajuta pe om, s-a transformat astăzi într-un instrument destinat torturării lui.

Înainte, cînd ţi-era foame, aruncai o privire spre ceasornic, ca să vezi ce oră e; acum te uiţi la el, ca să ştii dacă îţi e foame.

Viteza cu care comunicăm a pus în valoare pînă şi fracţiunile de minut şi l-a transformat pe om într-o păpuşă înnebunită care depinde de mersul secundarului.

Teoreticienii maşinismului au susţinut că maşina-unealtă, eliberîndu-l pe om de munca manuală, avea să-i lase mai mult timp pentru activităţile spirituale. În practică, a fost invers şi, zi de zi, dispunem mereu de mai puţină vreme.

Patronii, sau Statul Patron, au căutat forma de a face să crească randamentul, intensificînd munca omenească: s-a profitat

la maximum de fiecare secundă, de fiecare mişcare a muncitorului, iar, în cele din urmă, omul s-a transformat într-un nou angrenaj al marii maşinării.

Să nu ne facem iluzii cu privire la posibilitatea de a scăpa de acest destin, cîtă vreme dăinuie mentalitatea maşinistă. În multe regiuni nu s-a ajuns încă la asemenea exagerări, pur şi simplu pentru că nu s-a dispus de suficient timp. Acesta e cazul Indiei, al Chinei şi al cîtorva ţări din America de Sud, unde timpul se scurge „în mod natural", pentru că această mentalitate nu a ajuns să fie întru totul dominantă. Chiar la noi, la ţară, în unele provincii andine sau montane, mai e încă valabil acest sens feudal al timpului şi al trîndăviei, care-i face pe oameni să urmeze ritmul natural al astrelor şi al anotimpurilor:

„şi stăm nepăsători şi creoli[1] în oglindă
şi ceaiul *mate*[2] băut împreună măsoară ore vane"

[1] Creol e traducerea cuvîntului *criollo*, care are în spaniolă mult mai multe conotaţii şi o mai mare expresivitate decît românescul „creol", înglobînd foarte multe sensuri: ca *substantiv,* „fiu sau descendent al unor familii de europeni, născut în America, pe cînd aceasta era teritoriu colonial"; „negru născut în America"; „persoană născută în America hispanică"; „autohton hispano-american"; „limbă sau dialect american care mixează elementele unei limbi europene, adaptată ca instrument de comunicare, cu elemente indigene din colonii"; ca *adjectiv,* se aplică la „tot ce e autohton şi caracteristic Americii hispanice"; „deschis şi direct". „Creol de pe timpuri, neaoş" era numele dat descendenţilor europenilor, născuţi în America, pe cînd era teritoriu colonial. Prin extensie, însemna „autohton, tipic Americii" (n.tr.).

[2] *Mate* e o infuzie (numită şi „ceaiul iezuiţilor"), care conţine cafeină şi are proprietăţi stimulatoare; se prepară din frunze, uscate sau prăjite, şi apoi fin măcinate, de iarbă *mate* (*quechua mati* „tărtăcuţă"), cu apă clocotită şi puţin zahăr, în mod obişnuit într-o tărtăcuţă specială care serveşte de cană, şi apoi se bea cu o *bombilla,* un pai sau tub subţire de metal, care are la capătul de jos o linguriţă cu găuri ale căror dimensiuni îngăduie să treacă lichidul, dar nu şi frunzele. Prin extensie, *mate* este orice altă infuzie. Se bea în Argentina, Bolivia, Chile, Paraguay, Peru, Uruguay şi Brazilia, la orice oră, de multe ori în loc de alt ceai sau de cafea, deşi nu se serveşte în restaurante, căci e considerat o băutură mai curînd ţărănească sau de intimitate. În prima jumătate a secolului al XX-lea, era considerat băutura săracului, dar mai tîrziu conotaţia s-a pierdut şi ceaiul *mate* este băut în marile oraşe de către toate clasele sociale. Frunzele de *mate*, mici, albicioase, lanceolate şi coriacee, aparţin unui arbust acvifoliaceu (*Ilex paraguayensis*) înrudit cu ilica românească, originar din America de Sud (în special din Argentina, Brazilia şi Paraguay, unde se şi cultivă), înalt de 4-5 m, ale cărui fructe sînt nişte mici bace (n.tr.).

spune Borges. Eu însumi îmi aduc încă aminte ce era pampasul copilăriei mele, diferența dintre noi, europenii, și „fiii țării", în mintea celor pentru care timpul nu exista decît pentru a-l „omorî", și care trăiau liniștiți și fără griji, ca să ne blesteme pe noi, *gringos*[1], care venisem cu fabricile și ceasurile noastre.

Dar toate astea sînt resturi în descreștere ale unei epoci condamnate. Versurile lui Borges sînt, mai curînd, expresia romanticului dor de această realitate, pentru că el însuși trăiește în înnebunitul Buenos Aires și bea ceai. În marile noastre orașe, a dispărut senzația timpului cosmic: clădirile înalte ne împiedică să urmărim creșterea și descreșterea lunii, mersul constelațiilor, răsăritul și apusul soarelui.

Spre ignoranță prin știință

Doctrinarii Progresului își imaginaseră că omenirea avea să înainteze de la Întuneric la Lumină, de la Ignoranță la Cunoaștere.

Realitatea a fost mult mai complicată și, dacă previziunea s-a adeverit pentru omenirea ca un tot, ea a fost diametral greșită pentru omul individual. Pe măsură ce a înaintat spre universalitate și, ca atare, spre abstracțiune, știința s-a depărtat de omul mediu, de intuițiile și capacitatea lui de înțelegere. Omului cu o cultură medie i se poate da o explicație inteligibilă a teoriei lui Newton. Dar ori de cîte ori începe să citească explicații referitoare la teoria lui Einstein, el încetează să mai priceapă chiar în clipa cînd începe să se spună ceva important; atîta timp cît i se vorbește de trenuri, șuieratul lor și șefii de gară, atîta vreme cît ne mai aflăm în regatul lucrurilor cotidiene, omul încă mai crede că înțelege ceva; dar, cînd încep ideile care constituie esența noii teorii, el nu mai pricepe nimic. Și nu trebuie să ne facem iluzii crezînd că doctrina lui Einstein a fost în sfîrșit înțeleasă, pentru că jurnalistul X a explicat-o cu vorbe simple într-un supliment duminical: *altceva* s-a priceput. Cînd explicația e

[1] Un *gringo* e un străin care nu știe să vorbească limba spaniolă. Tot ca substantiv, mai înseamnă și „limbă străină", „limbaj neinteligibil". Ca adjectiv, se folosește cu sensurile: „ageamiu" (atribuindu-i-se fantezista genealogie engl. *green horn,* „antene verzi"), „american", „blond și cu piele albă" (n.tr.).

corectă, nici un om obișnuit nu o înțelege, iar cînd, în fine, îi stă la îndemînă, explicația e apocrifă.

Bună parte dintre neînțelegerile suscitate de aceste teorii chiar și în domeniul filosofiei se datorează acestei situații nenorocite. Limbajul nostru cotidian s-a format sub presiunea lumii cotidiene: ființe umane, mobile, vehicule de transport, emoții, cărți, boli. Dar, cînd știința a progresat spre marele infinit și micul infinit, nici una dintre aceste vorbe nu s-a arătat aptă să desemneze noile entități. Și perseverența de a exprima conținutul teoriei lui Einstein, folosind doar cuvinte precum „tren" și „șef de gară" e tot atît de grotescă precum aceea de a dori să repari un aparat de radio folosind doar ciocanul și cleștele.

Cînd spunem că teoria relativității nu mai e la îndemîna omului mediu, cu „om mediu" nu facem referire la cel de pe stradă. În această situație se află persoane de la medici la istorici, de la umaniștii care îl pot citi pe Platon în greacă pînă la filosofii normali. În alte timpuri, un om cult era cel care cunoștea cosmogonia presocraticilor. Astăzi, omul cult e, în general, cel care continuă să cunoască cosmogonia presocraticilor, dar o ignoră pe a lui Einstein.

Aceasta e cruda și paradoxala concluzie a progresului științific. Oamenilor cu spirit universal nu le rămîne decît melancolica aspirație la timpurile cînd încă mai era posibil *l'uomo universale*.

Rațiunea – motor al științei – a dezlănțuit noua credință irațională, căci omul mediu, incapabil să pătrundă defilarea mută și impunătoare a simbolurilor abstracte, a înlocuit înțelegerea cu admirația și fetișismul noii magii. Dat fiind că inițiații săi au, pe lîngă aceasta, Puterea, și o putere care e cu atît mai de temut cu cît e mai puțin înțeleasă: din ezotericele ecuații, specialistul coboară pînă la armele cele mai teribile ale războiului modern: unde ultrasonore pentru localizarea submarinelor, telemetre pentru artilerie, unde ultrascurte pentru ghidarea proiectilelor, unde infraroșii pentru vederea în întuneric, rachete cu reacție, bombardiere și tancuri, explozive atomice.

Omul comun trăiește subjugat și adoră noile rituri. El s-a întors la ignoranță, după o scurtă trecere prin secolul luminilor. Dar la o ignoranță infinit mai bogată și mai vastă, pentru că nu e negativul

ştiinţei unui Aristotel, ci al ştiinţei adunate de Einstein, Pavlov, Freud, Russell, Carnap, Poincaré, Husserl, Heidegger şi Whitehead.

Şi, pe măsură ce turnul cunoaşterii e tot mai impunător, iar puterea închisă în el tot mai înspăimîntătoare, omul de pe stradă e tot mai neînsemnat, iar singurătatea lui tot mai incertă.

Suprastatul

În secolul al XX-lea, lumea e pe cale să ajungă la ultimele consecinţe ale civilizaţiei „tehnolatre". Capitalismul a acumulat capitaluri mereu mai mari şi lucrul acesta a provocat concentrarea industrială, care a fost, la rîndul ei, cauza monstruoasei expansiuni a oraşelor. Ultimii paşi, făcuţi deja în unele ţări, vor fi etatizarea tuturor băncilor, a industriei, a transportului, a telecomunicaţiilor şi a informaţiei. Statul se va converti, în fine, într-un patron gigantic, care dispune de suma puterii publice şi de toate mijloacele de coerciţie şi persuasiune.

Am văzut deja că unificarea e abstractivă. Tot aşa cum a dus la fantasma matematică a realităţii, ea a dus şi la o societate „fantasmală", compusă din oameni-obiect, lipsiţi de elemente concrete, de toate atributele individuale care ar putea prejudicia funcţionarea Marii Maşinării.

Unificarea se face la bine sau la rău, în general, în virtutea combinării ambelor metode, a unui adecvat amestec de premii, sancţiuni legale, foamete, puşcărie, lagăre de concentrare, credinţă, sporturi, radio, cinema şi jurnalism.

În vederea acestui lucru, ştiinţa îi oferă Statului resurse enorme: de la gazele lacrimogene pînă la radiotelefonie. În vremurile bune de demult, James Mill îşi imagina că, atunci cînd toţi vor şti să citească şi să scrie, va fi asigurată o dată pentru totdeauna domnia Raţiunii şi a democraţiei. Bietul de el! Să deschizi şcoli, să îl „educi pe suveran" etc. Dar ca să predai ce? Ar fi suficient să ne amintim că poporul german a fost cel mai instruit din lume. E ciudat că încă mai există oameni care continuă să creadă în acest mit. E ciudat şi că ei continuă să creadă în Opinia Publică, de parcă fetişul ei n-ar putea fi creat, după chef, prin Propagandă. Opinia Publică continuă

să impună guvernele, dar guvernele creează Opinia Publică. Cred că niciodată nu s-a mărturisit acest adevăr cu mai mare candoare cinică decît în *Moskovskii Bolşevik* (Numărul 4, anul 1947):

> „Statul sovietic hotărăşte atitudinea şi activitatea cetăţenilor sovietici pe diferite căi. Educă poporul rus în spiritul moralei comuniste, în conformitate cu sistemul care stabileşte o serie de norme legale care reglementează viaţa populaţiei, impun interdicţii, prevăd premii şi pedepse. Statul sovietic urmăreşte, cu toate puterile sale, îndeplinirea acestor norme. Atitudinea şi activitatea poporului sovietic sînt determinate şi de forţa emanată de opinia publică creată prin activitatea a numeroase organizaţii publice. Partidul comunist şi statul sovietic joacă un rol primordial în formarea opiniei publice, prin diferite mijloace, cu ajutorul cărora reuşeşte să formeze cadrul şi să-i educe pe oamenii muncii în spiritul conştiinţei socialiste."

Demagogul Anito nu dispunea de alt mijloc de difuzare decît propriul glas şi a izbutit totuşi să convingă gloata că Socrate trebuia să bea cucută. Iar gloata, pe care unii o cred sursa întregii raţiuni şi dreptăţi, l-a făcut să bea cucută pe cel mai mare om din Grecia. Calculaţi ce pot face demagogii contemporani care au radioul şi presa în mîinile lor.

La fel cum ştiinţa sfîrşeşte prin a considera drept simple iluzii calităţile „secundare", în Suprastat trăsăturile individuale devin superficialităţi demne de tot dispreţul. Această atitudine a favorizat sclavia a clase şi rase întregi, tortura în masă, măcelul ştiinţific. În Antichitate, prizonierilor li se scoteau ochii sau erau tăiaţi de vii cu ferăstrăul; dar era ceva omenesc, comis în toiul unei lupte sălbatice şi personale. În Germania, ororile erau comise în adevărate fabrici ale morţii, mecanizate şi impersonale.

Mormîntul omului-obiect

Masificarea suprimă dorinţele individuale, pentru că Suprastatul are nevoie de oameni-obiect interşanjabili, ca piesele de schimb ale maşinii-unealtă. Şi va îngădui, în cel mai bun caz, dorinţe colectivizate, masificarea instinctelor: va construi stadioane gigantice şi

săptămînal va răsturna instinctele masei la un loc, cu sincronică regularitate. Prin jurnalism, radio, cinema şi sporturi colective, poporul toropit de rutină va putea să genereze un soi de panonirism, realizarea colectivă a unui Mare Vis. Astfel încît, atunci cînd fug din fabricile unde sînt sclavii maşinii, oamenii intră în regatul iluzoriu creat de alte maşini: rotativele, radiourile şi proiectoarele.

Acesta e sfîrşitul omului renascentist. Maşina şi ştiinţa pe care el le lansase în lumea exterioară, pentru a o domina şi cuceri, se întorc acum împotriva lui, dominîndu-l şi cucerindu-l ca pe un obiect în plus. Ştiinţa şi maşina s-au dus departe, în olimpul matematic, lăsîndu-l singur şi neajutorat pe omul care le-a dat viaţă. Triunghiuri şi oţel, logaritmi şi electricitate, sinusoide şi energie atomică, împreună cu formele cele mai misterioase şi mai demonice ale banului, au constituit, în cele din urmă, Marele Angrenaj, unde fiinţele omeneşti au sfîrşit prin a fi piese obscure şi neputincioase.

Pînă cînd izbucneşte războiul, pe care omul-obiect îl aşteaptă anxios, pentru că-şi imaginează marea eliberare de rutină. Dar oamenii vor mai fi o dată în plus jucăriile unui groaznic paradox, deoarece războiul modern e o altă afacere mecanizată. Din fabrica unde execută o mişcare-tip, sau din anonimul post de birocrat unde plimbă dosare, sau din fundul laboratorului unde, ca un modest funcţionar kafkian, îşi trece viaţa măsurînd plăci spectrografice şi îngrămădind unele peste altele mii de numere indiferente, omul-obiect e încorporat cu un număr într-un escadron, o companie, un regiment, o divizie şi o armată numerotate şi ele. Şi unde un Stat-Major, la fel de invizibil ca Tribunalul procesului kafkian, mişcă piesele unui şah monstruos, cu ajutorul hărţilor matematice, al telemetrelor şi al releveelor aerofotogrammetrice.

Ghidaţi prin telefoane şi radio, oamenii-obiect înaintează spre poziţii marcate cu litere şi numere. Şi, cînd mor, ca urmare a unui glonţ anonim, sînt înmormîntaţi într-un cimitir geometric. Unul dintre ei e dus la mormîntul simbolic, care primeşte semnificativul nume de Mormînt al Soldatului Necunoscut.

Ceea ce e ca şi cum ai spune: Mormîntul Omului-Obiect.

III. Rebeliunea omului

Dialectica crizei

Dacă istoria nu ar fi un proces de forţe opuse în constantă interacţiune, s-ar putea stabili următoarea serie de antinomii:

Renaşterea italiană – *Renaşterea germană*
clasică – romantică
logică – viaţă
raţionalism – iraţionalism
limitare – nelimitare
finită – infinită
statică – dinamică
claritate – obscuritate
zi – noapte
esenţă – existenţă

În realitate însă, aceste antinomii nu rămîn ca atare, ci se generează şi fecundează într-un joc reciproc şi continuu. Nici Italia Renaşterii nu era lipsită de trăsături gotice, nici ţările germanice nu erau străine de prestigiul Antichităţii. Modernitatea s-a arătat a fi, mai curînd, sinteza dialectică a acelor concepte, aşa cum ne-o indică simpla examinare a burgheziei, esenţa timpurilor moderne: formată precoce în Italia, ea devine apoi elementul decisiv al popoarelor germanice şi anglo-saxone; pătrunsă de raţionalism, trebuie să

treacă, prin nelimitare şi dinamism, în conceptul contrar. După cum se vede, acest element al modernităţii străbate alternativ cele două coloane de antinomii. La fel, naturalismul a sfîrşit, după cum s-a spus, în maşină, care e opusul său; vitalismul – în abstracţiune şi spiritul individualist – în masificarea timpului nostru.

Chiar de la începutul procesului, au crescut treptat forţele de reacţie, pînă cînd, în ultimele două secole, apar cu deplină conştiinţă spiritele care revendică un nou naturalism, un nou vitalism şi un nou individualism. E adevărat că Italia avea o bază sigură şi, ca atare, Renaşterea italiană aparţine mai curînd părţii din stînga a antinomiilor noastre. Dar capitalismul italian nu ar fi apărut niciodată doar datorită simplei învieri a antichităţii greco-latine. Grecii profesau o concepţie statică şi finită a realităţii, şi o mare parte din Renaşterea italiană a suferit influenţa lor; dar, după cum am văzut, chestiunea a fost complicată de apariţia creştinismului şi a ingredientului gotic. Religia creştină e sincretismul filosofiei greceşti cu elementele dinamice ale evreilor şi ale maniheiştilor; şi astfel, chiar de la origini, ea ţine la sîn două forţe opuse: în funcţie de epocă, de popoarele şi de oamenii care l-au adoptat, creştinismul şi-a deplasat accentul între contemplaţie şi acţiune, între esenţă şi existenţă; uneori, acest conflict poate fi observat chiar la acelaşi om, ca în cazul lui Pascal, care începe ca geometru şi sfîrşeşte ca mistic; în această libertate de opţiune rezidă cea mai mare forţă a acestei religii, căci, ori de cîte ori pare pe punctul de a se prăbuşi, un nou impuls existenţial îi reînnoieşte structura.

Spiritul dinamic şi existenţial al creştinismului a prins cu forţă maximă la popoarele gotice, creînd astfel reversul german al lumii moderne, fără de care problemele crizei noastre ar fi de neînţeles. Fără tradiţia culturală a Italiei, aceste popoare au erupt în civilizaţie cu caractere mai barbare şi mai moderne, într-un impuls comercial pur şi pătrunse de un creştinism dinamic şi semiiudaic, care le-a uşurat puternica dezvoltare.

Iar acest element dinamic şi iraţionalist se va face simţit şi în spiritele germanice care se vor ridica împotriva societăţii moderne care le-a dat naştere: în romantici şi existenţialişti.

Rebeliunea romanticilor

Romantismul e o rebeliune contra ştiinţei şi a capitalismului: el opune individul şi masa, trecutul şi viitorul, satul şi oraşul, natura şi maşina. În cultul individului pe care îl profesează se află aşadar o întoarcere la idealurile Renaşterii. Dar, în revolta contra ştiinţei şi a capitalismului, el se înrudeşte cu spiritul medieval.

Lewis Mumford explică de ce această încercare trebuia să fie un eşec istoric. Reprezentanţii săi au fost consideraţi nebuni sau acoperiţi de ridicol, împinşi la beţie sau în insulele Pacificului. Mesajele lor au plutit pe vastul ocean al secolului al XIX-lea, pînă cînd au putut fi găsite şi interpretate, făcîndu-li-se dreptate. Pentru că avea să vină momentul cînd civilizaţia arogantă să scrîşnească în faţa perplexităţii propriilor săi conducători şi, pentru întîia dată, profeţii irizorii urmau să poată fi ascultaţi.

Revolta contra maşinii a început în secolul al XVIII-lea, cînd ea îşi obţinea cele mai răsunătoare succese. A început să se viseze la umanitatea premaşinistă, s-a întors privirea spre pădurile africane sau spre mările Sudului, a început să se coboare în arta populară, arta primitivă, creaţiile copiilor şi ale nebunilor. Aspiraţia la alte pămînturi şi alte vremuri începe să se observe în operele lui Schiller, Goethe, Walter Scott, Hoffmann, Stendhal, Lamartine, Chateaubriand, Mérimée. Mulţi artişti se ridică împotriva clasicismului şi dogmei. În 1819, dată în multe sensuri istorică pentru artă, Géricault expune *Pluta Meduzei,* care scandalizează publicul francez, obişnuit cu recea şi academica pictură a lui David. Arzător şi patetic, Géricault reprezenta revolta eului, proclamarea „drepturilor inimii". Din Géricault iese imediat Delacroix, care anunţă pictura vremurilor noastre, hulit, insultat de Academie, romanticul prin antonomasie.

În ceea ce-l priveşte pe Nerval, precursorul mişcării suprarealiste, el aspiră să pătrundă adînc pe tărîmul viselor, pentru a găsi locul unde realitatea şi visarea se confundă. Visul, nebunia şi clarviziunea – această temă retrasă a romanticilor germani – erau mijloacele de care voia să profite pentru „coborîrea în infern", pe care o vor invoca şi Rimbaud, şi suprarealiştii.

Marxismul

Lumea maşinii apărea solidară cu lumea banului, iar atacul împotriva maşinismului şi-a asumat caracterul unuia simultan împotriva capitalismului: mulţi romantici, îngreţoşaţi de brutalitatea mecanică, s-au dedat la socialism. Astfel, pe cînd unii fugeau în insule îndepărtate sau în epoci trecute, alţii făceau proba noilor utopii sociale.

Dar ştiinţa era atît de consubstanţială omului de la 1900, încît utopiile au fost făcute imediat în numele ei, iar socialismului utopic al lui Fourier şi Saint-Simon i-a urmat socialismul „ştiinţific" al lui Marx.

În geniul lui s-au întîlnit un profund romantism şi o puternică putere de pătrundere raţională, şi poate că mare parte din succesul său s-a datorat mai curînd calităţii umane – care făcea din el admiratorul lui Shakespeare – decît monumentalelor tomuri ale *Capitalului*. Pentru că, în realitate, dacă analiza economiei politice dădea doctrinei sale savoare ştiinţifică, violentul dispreţ pentru spiritul burghez, pasiunea justiţiară, iubirea pentru dezmoşteniţii soartei au fost forţele care i-au adus masele muncitoare sub steaguri. Şi nu numai masele muncitoare, ci şi toate spiritele nobilimii şi ale burgheziei, cărora le repugna societatea mercantilizată. Şi că tocmai acele *sentimente* au creat minunata mişcare revoluţionară o dovedeşte faptul că enorma majoritate a militanţilor ei nu a citit niciodată marile opere ale lui Marx. Cînd eram student, înclinaţia marxistă nu am datorat-o tacticoaselor lecturi din *Capitalul,* ci pasionatei intuiţii a faptului că adevărul stătea în acea mişcare. Mai tîrziu, am citit operele lui Marx, Engels şi Lenin şi – desigur – intuiţia mea iniţială s-a confirmat, căci în toate mişcările religioase *trebuie că crezi ca să vezi,* şi nu a existat, poate, nici un caz de distanţare din cauze exclusiv intelectuale.

Oricum ar fi, marxismul a apărut şi s-a dezvoltat sub semnul ştiinţei şi al tehnicii. Paradoxal, el a fost, de asemenea, rodul banului şi al raţiunii. Iar răzmeriţa sa – fapt deosebit de semnificativ – nu a vizat maşina, ci *folosirea capitalistă a maşinii*. A fost o încercare de a distruge alianţa de temut dintre ban şi raţiune, eliberînd raţiunea şi punînd-o în serviciul omului, umanizînd-o.

Însuşi Lewis Mumford crede în această posibilitate şi afirmă că nu trebuie confundat capitalismul cu maşinismul: în Antichitate a existat capitalism fără maşini, iar existenţa maşinilor fără capital poate fi şi ea acceptată; e fals să îi atribuim maşinii, care e amorală, păcatele regimului capitalist; la fel cum e o sofisticărie să îi atribuim capitalismului meritele maşinii.

Vreme îndelungată, şi eu am fost convins de acest adevăr, dar acum încep să cred că maşina prezintă relele inerente propriei ei naturi. E neîndoios că ea i-a adus omului avantaje, dar cred că, orbiţi de ele, nu am observat primejdiile care soseau la braţ cu ea. E sigur că, inventînd mecanisme ingenioase şi montîndu-şi aparate admirabile, omul a ridicat jocul copilăresc la locul aproape divin al ierarhiei. E adevărat că măreţia cu care sînt cucerite forţele naturii ridică misiunea deasupra ordinarelor dorinţe utilitare şi că măreţia epopeilor a avut-o adeseori şi cucerirea continentelor necunoscute, a mării şi a aerului. Dar nu e mai puţin adevărat că mari şi temute forţe s-au plămădit pe sub această arogantă civilizaţie, forţe obscure, care nu aparţin esenţei capitalismului, ci maşinismului: nu şomajul, mizeria, taylorizarea industriei, atribute ale societăţii bazate pe ban, ci mecanizarea întregii vieţi, taylorizarea generală şi profundă a fiinţelor omeneşti, dominate din ce în ce mai mult de fătul infernal care i-a scăpat de sub control şi, din cine ştie ce olimp tenebros, plănuieşte să distrugă total omenirea, strîngînd-o între matematicile-i tentacule de oţel.

Era deci previzibil că doctrina avea să ducă la o societate asemănătoare cu aceea capitalistă, deşi cu semnul schimbat. Căci, între fabricile dirijate una de către un abstract consorţiu şi cealaltă de către un abstract comisariat, diferenţa e aproape lingvistică: în ambele cazuri, asistăm la triumful mentalităţii raţionalizante şi abstracte; în ambele ne aflăm în faţa unei civilizaţii care şi-a făcut din Maşină şi din Ştiinţă zeii tutelari. Căci nu din întîmplare a putut Aldous Huxley să facă în *Brave New World* satira societăţii viitoare, mixînd trăsăturile Rusiei cu acelea ale Statelor Unite.

Dar de ce să recurgem la satiră, cînd avem la dispoziţie realitatea? Să lăsăm deoparte organizarea industrială din Rusia, puterea

tehnicii şi a ştiinţei sale şi să admitem de bunăvoie că ea a atins în toate aceste aspecte un nivel comparabil cu cel al Statelor Unite: căci, oferindu-mi o imitaţie industrială a Americii de Nord, nimeni nu mă va face să mă pronunţ pentru paradisul sovietic. Ar fi bine ca, pentru a ridica în slăvi acest paradis, să mi se arate automobile tot atît de bune precum cele nord-americane. Ar trebui să mi se arate însă şi avantajele pe care Statele Unite le oferă o dată cu propria concepţie despre om, cu exaltarea spiritului şi cu elevarea condiţiei umane. Dar, cînd întrebăm de aceste valori, ni se arată un popor format din numere, un soi de armată anonimă şi în pătrăţele, care gîndeşte, doreşte, iubeşte, vorbeşte şi trăieşte uniform, ca într-un imens furnicar.

Reacţia existenţială

Doctrinele nu apar la voia întîmplării: pe de o parte, ele prelungesc şi adîncesc dialogul dintre generaţii, pe de alta, sînt expresia epocii în care sînt enunţate – la fel cum filosofia stoică se naşte din despotism, la fel cum marxismul exprimă corect spiritul societăţii industriale, existenţialismul traduce acel *Zeitgest* al oamenilor care trăiesc prăbuşirea societăţii tehnolatre.

Ceea ce nu vrea să spună că l-ar traduce univoc şi literal, căci o doctrină se constituie mult mai complex şi întotdeauna polemic. Astfel, pe cînd raţionalismul a fost o temă dominantă începînd din Renaştere, iraţionalismul a irupt o dată şi încă o dată cu violenţă crescîndă, pînă cînd a început să fie tema dominantă a vremii noastre.

Paul Valéry a scris trei eseuri despre Leonardo, fapt deosebit de semnificativ pentru structura sa spirituală. Ca şi inginerul Renaşterii, el condamnă metafizica, exaltă eficacitatea şi precizia tehnică, trăsături ce constituie tot ce e mai bun în spiritul burghez: geometria şi balistica nu se află atît de departe de poetica lui Valéry precum s-ar crede. Nu trebuie să confundăm aristocraţia artistului cu structura lui mentală: prin maniere şi rafinament, Valéry era, ca şi Leonardo, un aristocrat; dar, din punct de vedere sociologic, era un burghez. Pentru a ne convinge, ar fi de ajuns să analizăm

eseul intitulat *Leonardo şi filosofia*: toate criticile pe care le aduce metafizicii sînt de pe poziţii pozitiviste, iar el ia în faţa acesteia tipica atitudine a inginerului sau a fizicianului.

Dacă nu ar fi suficientă această analiză, ar trebui să amintim de dragostea lui pentru matematici, una care, ca atîtea altele neîmpărtăşite, nu a lăsat urmaşi, dar a dăinuit cu tenacitate de-a lungul întregii lui vieţi, într-o formă aproape obsesivă şi nevrotică, pînă a ajuns să-i contamineze limbajul. Pasiunea aceasta l-a dus la ura din toate puterile, cu care putea urî Monsieur Teste, pentru Pascal care, nespus de tînăr, o avusese şi dispreţuise pe femeia pe care Valéry o considerase întotdeauna o zeiţă inaccesibilă.

În opoziţia Valéry-Pascal s-a întrupat pentru mine conflictul dintre esenţă şi existenţă, dintre abstracţiune şi om, dintre fizică şi metafizică. Cînd te afli în faţa problemei destinului uman, e uşor de înţeles, pentru cine a trăit cu adevărat, universul matematic din greaţa şi dispreţul lui Pascal faţă de lumea dezumanizată a simplelor umbre.

Încă din Renaştere, ştiinţa şi filosofia se lansaseră în cucerirea lumii obiective. Aspirau să dezvăluie legile care guvernează funcţionarea Universului, pentru a le pune în slujba omului. Dar, în acest scop, trebuia *să ne lipsim de eu*, să cercetăm ordinea universală aşa cum e ea, astfel încît, odată aflate, legile ei să aibă implacabila validitate a faptelor, care nu depind nici de voinţa, nici de dorinţele noastre. Pentru a ajunge la cunoaşterea obiectivă, omul s-a folosit de *raţiune* – ale cărei legi nu depind de dorinţele omeneşti – şi de *observarea* lumii exterioare.

Rezultatul e deja cunoscut: el a fost cucerirea universului obiectiv, dar cu preţul totalului sacrificiu al eului şi al umilirii valorilor cu adevărat umane.

Adolescentinului entuziasm al tehnicii i-a urmat teama de monstrul mecanic şi intuiţia că el i-ar putea fi fatal omului. Artiştii romantici l-au bănuit din faşă, Kierkegaard a dat o formă precisă bănuielii lor.

Aşa s-a petrecut întotdeauna: e ciudat că omul începe prin a pune întrebări vastului Univers, înainte de a le pune propriului său eu. Înainte ca Socrate să-şi pună întrebări despre bine şi rău, despre sufletul şi moartea noastră, despre angoasele şi păcatele noastre,

filosofii-adolescenţi din Ionia cercetaseră taina Cosmosului, misiunea apei şi a focului, enigma astrelor.

În faţa marmoreanului muzeu al simbolurilor matematice stătea omul individual, care avea dreptul, la urma urmelor, să se întrebe la ce servea tot aparatul de dominare a lumii, dacă nu la rezolvarea angoaselor lui în faţa eternelor enigme ale vieţii şi morţii. În faţa chestiunii esenţei lucrurilor s-a ridicat cea a existenţei omului. Are viaţa vreun sens? Ce e moartea? Sîntem un suflet etern sau un simplu conglomerat de molecule de sare şi pămînt? Există sau nu Dumnezeu? Astea chiar că sînt chestiuni importante. Aşa cum bine spune Camus, tot restul e, în fond, un joc de copii: legea gravitaţiei, maşina cu aburi, sateliţii lui Jupiter şi chiar domnul Kant cu faimoasele lui categorii. Ducă-se naibii raţionamentul pur şi universalitatea legilor lui! Oare cel care raţionează e un Filosof Abstract sau sînt chiar eu, un individ tranzitoriu şi mizerabil? Ce importanţă are faptul că Raţiunea Pură e universală şi abstractă, dacă Cel-care-Raţionează nu e un zeu despuiat de pasiuni şi sentimente, ci o biată fiinţă care ştie că trebuie să moară şi că de moartea lui carnală şi proprie Kant nu l-ar putea salva cu toate categoriile lui? Ce mare cunoaştere e cea care ne lasă singuri în faţa morţii? În furia lui matematică, Descartes aspira să pună sufletul sub un clopoţel şi să elimine sentimentele şi emoţiile prin gîndirea rece. Dar la ce ar mai merita să trăim, dacă acest proiect cartezian – pe lîngă că e demn de dispreţ – nu ar fi şi utopic? Ce sens ar putea avea o Societate Viitoare din care am izbuti să înlăturăm sentimentele şi emoţiile? E fals că omul şi-ar dori sentimentul obiectiv şi dezinteresat: el doreşte cunoaşterea tragică, ce se plămădeşte nu numai cu raţiunea, ci şi cu pasiunea vieţii. Eul se ridică împotriva generalului şi a abstractului, împotriva principiului contradicţiei; pentru că omul din carne şi oase e tocmai contradicţia: e şi nu e, este sfînt şi demon, iubeşte şi urăşte, e mic şi totodată capabil de minunate isprăvi.

A fost nevoie de o criză generală a societăţii, pentru ca aceste simple, dar omeneşti adevăruri să reînvie cu întreaga lor vigoare. Adoratorii Abstracţiunii să rămînă în genunchi în faţa ei. Între timp, sub formă de avioane atomice, sosesc îngerii exterminării, care trebuie

să rămînă în genunchi în faţa acelei divinităţi laice, în faţa entităţii al cărui cult e, îndeobşte, calificat drept Iubire pentru Om, dar care, pe termen lung, e carne din carnea celei mai deşănţate uri faţă de omul cu minusculă. Şi ce altceva există decît oameni cu minusculă? Ferească-ne Dumnezeu de ghilotină sau de lagărele de concentrare ale adoratorilor Umanităţii!

În ceea ce-l priveşte pe Valéry, el a murit la vreme, aspirînd la geometria greacă şi la statica şi luminoasa arhitectură a templelor greceşti. Lumea scrîşnea din încheieturi şi curînd din ea nu aveau să mai rămînă decît ruine.

IV. Artele şi literele în criză

Literatura eului

Dată fiind revendicarea individului, a experienţei concrete şi intransferabile, e logic ca reprezentanţii revoltei contemporane să fi recurs la literatură pentru a se exprima, căci numai romanul şi drama pot oferi realitatea vie. Dar nu la literatura care relaxa descriind peisaje exterioare sau obiceiuri burgheze, ci la literatura celor unice şi personale.

În celebrul său *Eseu despre destinul actual al literelor şi al artelor,* W. Weidlé susţine că asistăm la apusul romanului şi al dramei, pentru că artistul de azi „nu are capacitatea de a se dărui în întregime imaginaţiei creatoare“ şi e obsedat de propriul eu; în comparaţie cu marii romancieri din secolul al XIX-lea, în comparaţie cu scriitorii care, precum Balzac, creau o lume şi, din exterior, înfăţişau fiinţe vii, în comparaţie cu romancierii care, precum Tolstoi, dădeau impresia că sînt însuşi Dumnezeu, scriitorii din secolul al XX-lea, hipnotizaţi de propriile nefericiri şi angoase, monologînd veşnic cu lumea fantasmelor, sînt incapabili să-şi depăşească propriul eu.

Într-un fel sau altul, mulţi critici afirmă că secolul al XIX-lea e marele veac al romanului... anilor 1900.

Cuvîntul „roman“ reprezintă azi ceva destul de diferit de ce reprezenta în secolul trecut. Şi nu atît pentru că scriitorul nu şi-ar putea depăşi propriul eu, ca să facă o descriere obiectivă a realităţii, *ci pentru că nu îl mai interesează*. Sau, cel puţin, nu îl interesa pînă de

curînd, cînd a încolţit romanul sinteză a subiectivului şi obiectivului, precursor al vastei sinteze spirituale la care vom asista şi cu care se va depăşi criza contemporană (dacă teribilele forţe materiale care sînt în joc ne-o vor îngădui).

În *Însemnări din subterană,* eroul ne spune: „Despre ce poate vorbi cu cea mai mare plăcere un om cinstit? Răspuns: despre sine. Voi vorbi, aşadar, despre mine.“ În întreaga sa operă, Dostoievski avea să vorbească despre sine, travestit ba în Stavroghin, ba în Ivan sau Dimitri Karamazov, ba în Raskolnikov, sau chiar în soţiile de general sau guvernator.

În toată marea literatură contemporană se observă deplasarea spre subiect: opera lui Marcel Proust e un vast exerciţiu solipsist; Virginia Woolf, Franz Kafka, Joyce cu monologul său interior, William Faulkner, toţi au tendinţa să înfăţişeze realitatea văzută dinspre subiect. Un personaj al lui Julien Green spune:

> „A scrie un roman e în sine un roman, al cărui protagonist e autorul. El îşi povesteşte propria istorie şi, dacă îşi reprezintă farsa obiectivităţii, o face pentru că e ori un novice, ori un prost, pentru că nicicînd nu izbutim să ieşim din noi înşine.“

Se observă încă la Dostoievski, care sub atîtea aspecte e ecluza literaturii actuale, lipsa de înţelegere faţă de lumea exterioară: nu ştim niciodată întru totul dacă personajele lui, atît de cufundate în sine, locuiesc într-o casă frumoasă sau într-un loc detestabil, ele ne spun arareori dacă plouă sau e soare, iar, cînd o ştim, am aflat-o printr-una sau două fraze şi, pe deasupra, pentru că ploaia sau soarele fac parte – şi în ce chip! – din angoasa sau sentimentele care-l copleşesc atunci pe personaj. Peisajul e o stare de suflet.

Clasificarea producţiei literare pe genuri a fost întotdeauna o misiune mai curînd menită eşecului. Cît despre roman, el a fost supus tuturor violurilor şi, aşa cum Valéry a spus cu o greaţă evidentă*: „tous les écarts lui appartiennent“,* sau ceva în stilul acesta. Epoca noastră a adus cu sine o nouă exaltare a eului. Un roman de Faulkner se cheamă *Pe patul de moarte*. Altul – *Zgomotul şi furia*, căci nu

mai părea necesar, nici măcar convenabil, ca lumea să fie narată de un romancier omniscient şi omnipotent. Romanul ar putea fi ceea e spune Skakespeare că e viaţa:

„... A tale
Told by an idiot, full of sound and fury.“

De la realitate la suprarealitate

Critica lui Weidlé coincide, în mare măsură, cu aceea adusă de Ortega y Gasset artei noi în general, cînd o acuză că e „dezumanizată“. Oare din ce cauză, în faţa unor asemenea expresii, cea mai mare parte a publicului ridică din umeri sau zîmbeşte? Are, oare, dreptate filosoful spaniol cînd afirmă că această atitudine e indiciul dezumanizării artei? A aruncat, oare, artistul în aer toate podurile care îl uneau cu acel continent al fiinţelor omeneşti, pentru a se refugia în insula nebuniei? Sînt, oare, toate acestea o criză mortală a literelor şi a artelor?

Nu arta e în criză, ci conceptul de realitate care a domnit în Occident de la Renaştere încoace. Pentru acest concept, „realitatea“ e simpla realitate a lumii exterioare, ingenua realitate a lucrurilor aşa cum le percepem cu simţurile şi le concepem cu raţiunea. De la naturalismul pictorilor şi al sculptorilor italieni pînă la impresionismul francez, aproape întreaga artă occidentală corespunde acestei concepţii. Nu trebuie să ne înşelăm cu *simpla eliberare* tehnică pe care o presupune impresionismul: în fond, cu el culminează aspiraţia spre obiectivitate şi naturalism; e sfîrşitul şi nu începutul unui nou concept al realităţii artistice. Noua pictură răsare din el, dar o face negîndu-i propria esenţă, cu Van Gogh şi Gaugain. Ambii fug îngreţoşaţi de civilizaţie. „Dacă viaţa ne e bolnavă – îi scrie Gaugain lui Strindberg – aşa trebuie să ne fie şi arta; şi îi putem reda sănătatea numai luînd-o de la capăt, precum copiii sau sălbaticii... Civilizaţia voastră e boala voastră; barbaria mea e însănătoşirea mea.“

Toată tînăra generaţie de la 1900, fiarele care aveau să scandalizeze saloanele pariziene, se trage din aceşti doi pictori revoluţionari, mai ales din torturatul spirit al lui Van Gogh. Şi ele sînt discipolii

acelui Gustave Moreau care spunea: „Ce importanţă are natura în sine? Arta e urmărirea îndîrjită, numai prin plastică, a expresiei, a sentimentului interior“, frază înrudită cu cea a lui Van Gogh: „În loc să reproduc exact ce am în faţa ochilor, folosesc culoarea în chipul cel mai arbitrar, ca să mă pot exprima cu mai mare forţă“.

Matisse, Rouault, Vlaminck, Dufy, Van Dongen, Friesz, Derain se lansează împotriva convenţiilor picturii burgheze, dau de pămînt cu canoanele Academiei, îi insultă tradiţiile spilcuite; sînt lirici şi poeţi, îşi exprimă violent emoţiile şi sentimentele, deformează şi exagerează proporţiile naturii, aşază eul la sînul obiectului, ca pe un arc monstruos, îi întorc, în cele din urmă, spatele chiar lui Cézanne, pentru a duce mai departe lecţia lui Van Gogh. Pentru că Cézanne reprezintă, la urma urmelor, reacţia constructivă la disoluţia impresionistă şi înseamnă, în multe sensuri, întoarcerea la ce e clasic şi geometric, la ceea ce este esenţial în civilizaţia noastră.

Mişcarea *fauve* trebuia să se extindă în ţările cele mai avansate, unde civilizaţia atinsese exagerările cele mai abstracte, cu maşina şi raţiunea: acolo, artiştii trebuiau să simtă mai intens decît aiurea dorul de viaţă şi de iraţional. Mişcarea triumfă în oraşele ultrarafinate din Franţa, Germania şi Italia. În ţările germanice apare expresionismul, cu Kandinski şi Kokoschka: reluînd tradiţia gotică, fără frîna raţionalismului francez, simţind, în plus, influenţa ţărilor slave, expresionismul a dus lecţia noii arte pînă la ultimele ei consecinţe.

Mi se pare aşadar o greşeală să se judece un tablou de Van Gogh sau un roman de Kafka în lumina unui caduc concept al realităţii. Desigur, cînd unii o fac totuşi – şi cu ce frenezie! –, se trage concluzia că ei descriu un soi de „irealitate“, fiinţele şi obiectele din teritoriul anapoda al omului înnebunit de propria-i singurătate. Poate că, astfel, artistul a abandonat lumea reală pentru a se adînci în schizofrenie.

Asta cred că gîndesc mulţi despre arta contemporană.

Dar această atitudine e foarte asemănătoare celei a realiştilor ingenui ai filosofiei, pentru care e o nebunie să negi realitatea unei mese, aşa cum o văd ochii noştri şi o concepe cotidiana noastră raţiune.

Arta fiecărei epoci transcrie o viziune asupra lumii, „viziunea“ pe care o au oamenii epocii aceleia despre ce e *realitatea*. Civilizaţia

burgheză are şi ea un concept propriu: acela al realităţii *exterioare* şi *raţionale*. Lucrul acesta chiar că înseamnă dezumanizare, căci genuina realitate îl include pe om, şi de cînd e, oare, fiinţa umană atît de lipsită de interioritate şi cum este, oare, posibil să se presupună că omul e doar raţional?

Fiecărui tip de cultură i-a corespuns o concepţie diferită despre realitate, care, în definitiv, se bazează pe o metafizică şi chiar pe un *ethos* diferite. Pentru egipteni, preocupaţi de viaţa veşnică, universul nostru fluent şi tranzitoriu nu putea constitui ceva cu adevărat real: de aici decurge hieratismul marilor statui de zei şi faraoni, geometrismul abstract, care-i un fel de indiciu al eternităţii. Hieratismul nu e, prin urmare, consecinţa incapacităţii de a exprima natura, aşa cum o dovedeşte minuţiosul naturalism cu care îşi pictau ei sclavii şi fiinţele *fără importanţă*. Cînd se trece la o civilizaţie lumească precum cea a marii epoci elene, artele plastice devin naturaliste şi înşişi zeii sînt reprezentaţi „realist". O dată cu apariţia creştinismului, dispare concepţia profană despre artă şi asistăm din nou la naşterea unei arte hieratice, străine de spaţiu şi timp. Şi, cînd survine o nouă civilizaţie de tip temporal, cu burghezia şi dorinţa ei de a cuceri lumea, arta încetează să mai fie divină, ca să se întoarcă la cele lumeşti în sensul cel mai naturalist şi mai corporal: de aici decurge admiraţia pentru arta antichităţii greco-latine; de aici decurge apariţia perspectivei şi a proporţiilor, mărturii ale importanţei spaţiului fizic.

De aceea consider că e primejdios să se vorbească despre progres cu privire la artă. E, oare, un progres apariţia perspectivei sau ea e, pur şi simplu, un mod *diferit* de a vedea lumea? E, oare, superioară sculptura greacă celei egiptene? Poate că are sens să vorbim de perfecţionare doar într-un mediu cultural, în limitele anumitor canoane ale frumuseţii: cu siguranţă, Donatello le-a fost superior discipolilor sau contemporanilor săi ignoranţi; dar nu ar avea nici un sens să vorbim de superioritatea lui faţă de un sculptor care crea în Egipt, sub imperiul altei viziuni asupra lumii, al altei metafizici.

Dar, cînd afirmăm că arta rezumă conceptul de realitate al unei epoci sau culturi, nu vrem să spunem că ea exprimă întotdeauna ceea ce-i în sufletul tuturor. Poate că aşa ceva are loc în anumite momente fericite şi culminante ale unei civilizaţii. Dar, cînd epoca se apropie de propria-i criză, artiştii anunţă, graţie hipersensibilităţii lor, timpurile viitoare care, precum tainice curente subterane, se fofilează deja pe sub ea, gata să devină puternice torente vizibile, ce vor duce cu ele vechile concepte, ca pe nişte animale moarte sau trunchiuri caduce.

Arta de azi e reacţia violentă împotriva civilizaţiei burgheze şi a propriului *Weltanschauung*. E, de aceea, sigur că nu-i pasă de realitate şi că adesea o face fărîme. Dar, uneori, chiar şi cînd a fost pur şi simplu iconoclastă, chiar cînd a frizat simpla nebunie, această atitudine a demonstrat că pune în criză un anchilozat concept al realităţii, unul care nu mai reprezintă cea mai profundă dintre angoasele noastre.

Idealul naturalist al romanului din secolul al XIX-lea e una dintre multele manifestări ale spiritului burghez. Zola, care a făcut reducerea la absurd a acestei atitudini, mergea pînă la a redacta fişele personajelor sale, în care nota de la culoarea ochilor pînă la modul lor de a se îmbrăca, după anotimp sau starea vremii. Gorki şi-a ratat o bună parte dintre excelentele sale haruri, din obedienţă faţă de o falsă estetică, derivată din scientismul care plutea în aerul vremii; afirma că, pentru a descrie un magaziner, era nevoie să iei o sută şi să cauţi trăsăturile lor comune. Evident, acesta e un *modus operandi* al ştiinţei, care caută universalul abstrăgîndu-l din particular. Dar e şi drumul a ceea ce e mort şi al esenţei, nu al existenţei vii. De aceea, uneori, personajele lui Gorki ne par a fi păpuşi mecanice; şi, cînd nu se întîmplă astfel, e pentru că, din fericire, talentul narativ al lui Gorki e superior propriului dogmatism.

Acest tip de artă, în care predomină documentul obiectiv, privirea şi mişcarea din exterior, va fi înlocuit de cinematograf. Nu văd inconvenientul pentru care scriitori ca Dickens sau Zola să nu poată fi *integral* transpuşi în film, tot aşa cum o anume pictură realistă a fost înlocuită de fotografie. Burghezii din Flandra, care puneau să li se facă portretul, nu cereau o operă de artă, ci un document; ei

urmăreau acelaşi scop practic pe care îl urmărim astăzi, cînd mergem la un studiou fotografic. Cu toate acestea, multe dintre acele portrete erau, în plus, şi opere de artă, căci autorii lor erau nu numai meşteşugari cinstiţi, lucrînd la comandă, ci şi excelenţi artişti.

Cinematograful, radioul, teatrul şi istorioarele lumii mecanizate au dus pînă la ultimele lor consecinţe caracterele realismului burghez, care-şi găsesc cele mai desăvîrşite forme în Dickens sau Zola. La ce să le cerem artiştilor de azi produse pe care deja le realizează perfect acele instrumente?

O mare parte dintre romanele secolului trecut au fost scrieri despre ceea ce este exterior, despre lucruri, despre timp şi spaţiul fizic. Indiferent dacă erau naturalişti sau impresionişti, pictorii şi scriitorii se ocupau de lumea exterioară. Nu are nici o importanţă faptul că pictorii impresionişti încercau să dea senzaţia realului printr-un ansamblu atomizat de pete; ei răspundeau întotdeauna, în fond – deşi într-alt fel şi pe alt drum –, dorinţei pe care a avut-o întreaga civilizaţie burgheză de a capta universul exterior. În acest caz, îl capta printr-o simplă senzaţie – sau cel puţin aşa credea ea – şi răspundea astfel mişcării spirituale paralele a pozitivismului în filosofie, doctrină esenţialmente legată de pragmatismul burghez şi de spiritul ştiinţific.

Artistul contemporan a abandonat această estetică. Nu pentru că ar fi încetat să mai fie realist, ci pentru că acum realul înseamnă pentru el ceva mai complex, ceva care, *fără să lase deoparte ceea ce e exterior,* se cufundă adînc în eu. Din această complexă atitudine s-a născut nevoia unei serii de resurse tehnice necunoscute pînă la romanul secolului al XIX-lea, cum sînt simultaneismul lui John Dos Passos, monologul interior al lui Joyce, intersubiectivitatea lui Faulkner, contrapunctul lui Huxley. Rezultă că secolul al XX-lea e astfel unul al marilor viraje ale istoriei, în care s-a simţit nevoia de a se exprima o nouă realitate, care nu poate fi transpusă în tipare caduce.

Cufundîndu-se în eu, scriitorul care s-a întîlnit cu un timp care nu e, de multe ori, nici al ceasornicelor, nici al cronologiei istorice, ci unul subiectiv, timpul eului viu, de multe ori, cum ar spune Virginia Woolf, în „minunat dezacord" cu cel al ceasornicelor. Încă la Dostoievski, el începe să prevaleze, pînă cînd se ajunge la construirea

esenţei înseşi a unor romane ca *Doamna Dalloway,* registre fidele ale timpului sufletesc, ale scurgerii lui pasagere printre fiinţele omeneşti. Iar fluxul temporal a impus monologul interior şi uneori limbajul asintactic, care domină o mare parte din literatura contemporană.

Pătrunderea în adîncul omului transmite îndeobşte creaţiilor literare şi artistice ale vremii noastre atmosfera fantasmagorică şi nocturnă cunoscută doar în vise. Nocturnitatea se simte atît la scriitori precum Kafka, Julien Green, Faulkner sau Dostoievski, cît şi la pictori ca Chagall, Chirico şi Rouault. Deoarece s-a coborît sub raţiune şi conştiinţă, pînă în tenebroasele teritorii frecventate înainte doar în stare de somn sau demenţă. Oare cum să nu ne atragă atenţia faptul că aceşti artişti ne oferă adeseori o lume de fantasme în locul acelor figuri „reale" bine trasate, tactile şi diurne ale artei burgheze?

Acestei pătrunderi îi corespunde un nou tip de universalitate, acela al subsolului, al unui soi de pămînt al nimănui unde aproape că nu au importanţă trăsăturile diferenţiale ale lumii exterioare. Cînd ne adîncim în problemele de bază ale omului, nu are prea mare importanţă dacă sîntem înconjuraţi de colinele Florenţei sau ne aflăm în mijlocul vastelor întinderi ale pampei.

Dar nu trebuie să confundăm această universalitate cu cealaltă, dată de ştiinţă: cea a raţiunii şi a entităţilor abstracte ale matematicii. Această altă universalitate se obţine, după voia lui Kierkegaard, prin concret şi individual. Nu e una a raţiunii, ci una a lipsei de raţiune.

Revolta omului contemporan împotriva tiraniei raţionaliste începe în *Însemnări din subterană*. Eroul lor, în spatele căruia se ascunde foarte vizibil autorul, ne spune:

> „Raţiunea, domnilor, e ceva bun, adică, indiscutabil; dar ea nu e decît raţiune şi nu satisface capacitatea umană de a raţiona, pe cînd dorinţa e manifestarea întregii vieţi, adică, a întregii vieţi omeneşti, care include raţiunea şi toate neliniştile posibile... E indiscutabil că omul tinde să traseze şi să construiască drumuri. Dar, oare, de ce mai e şi mort, pînă la nebunie, după distrugere şi haos?... Recunosc că doi şi cu doi fac patru, asta-i ceva bun, dar de aici pînă la a ridica chestia asta în slăvi... Cu cît e, oare, superioară lui doi şi cu doi fac cinci?"

Logica e valabilă pentru entităţile statice, cărora li se poate aplica principiul identităţii; nu pentru viaţă, care e o continuă transformare şi, ca atare, o constantă negaţie. Borges se plînge că în romanele numite psihologice libertatea devine o absolută arbitrariteate: asasini care omoară din milă, îndrăgostiţi care se despart din iubire; şi argumentează că, paradoxal, doar în romanele numite de aventuri există rigoare. Lucrul acesta pare o critică, dar abia de e o definiţie.

Fiinţele omeneşti nu sînt piese de şah: dacă un cal e brusc mişcat ca o tură, avem dreptul să-i reproşăm jucătorului lipsa de coerenţă. Dar o fiinţă omenească e ceva infinit mai complex, ca să se supună unor norme pur şi simplu logice. În comparaţie cu acest tip de rigoare există, în schimb, cea psihologică, şi în funcţie de ea ar trebui judecat comportamentul unui personaj. Cine poate afirma că Raskolnikov procedează fără rigoare, în pofida faptului că de repetate ori comite lucruri absurde, dacă acestea îi sînt judecate din punct de vedere silogistic? Căci în viaţă şi în literatură ceea ce e absurd în plan logic e riguros real în plan psihologic: „Cred pentru că e absurd".

Coerenţa la care se referea Borges e de conceput numai în romanele paradoxal numite „de aventuri", în foiletoane şi, mai ales, în naraţiunile poliţiste de tip ştiinţific. În ele operează rigoarea care poate fi instaurată printr-un sistem de convenţii simple şi carteziene, ca în geometrie sau dinamică; dar acea rigoare implică suprimarea atributelor cu adevărat omeneşti: dacă în realitate există, Intriga sau Legea trebuie să fie de o infinită complexitate pentru privirile noastre omeneşti, deşi „în teorie" s-ar putea presupune că o monadă divină o vede cu clară raţionalitate.

Ortega şi dezumanizarea artei

Dovada dezumanizării artei rezidă, pentru Ortega y Gasset, în divorţul dintre artist şi public.

Nu ştiu de ce nu i s-a năzărit filosofului spaniol că lucrurile puteau sta exact pe dos: că dezumanizat era publicul.

Poate că a exclus ipoteza pentru că pare logic să presupunem că publicul e „umanitatea". Dar acesta e marele sofism al zilelor noastre,

pentru că una e umanitatea şi alta masa, adică acel ansamblu de fiinţe care au încetat să mai fie umane, pentru a se transforma sau a fi transformate în obiecte numerotate, fabricate în serie, modelate printr-o educaţie standardizată, înghesuite în birouri şi fabrici, zguduite zilnic la unison de ştirile lansate dintr-o Centrală Necunoscută. Pe cînd artistul este Unicul prin excelenţă, nebunul care, graţie demenţei, incapacităţii de a se adapta şi firii sale rebele, a păstrat cele mai preţioase haruri ale fiinţei umane. Ce importanţă mai are că uneori exagerează sau îşi taie o ureche! Chiar şi aşa, la balamuc el va fi mai aproape de ceea ce e omul decît un copist din fundul unui minister. E sigur că artistul, deznădăjduit în faţa procesului de gigantică dezumanizare a întregii umanităţi, se refugiază în Africa, în insulele Pacificului, în pădurile din Misiones, în paradisurile alcoolului şi ale morfinei, sau în propria moarte. Demonstrează, oare, lucrul acesta că el n-ar fi dezumanizat?

Celălalt aspect al sofismului lui Ortega y Gasset e faptul că pune toată arta contemporană într-o singură găleată, cînd aceasta e formată din elemente nu numai diferite, ci chiar antagonice.

Aşa cum am văzut, Renaşterea a dus la abstracţiune. În artele plastice, proporţia şi perspectiva vor jalona procesul pînă în epoca lui Piero Della Francesca, apoi cuburile şi cilindrii preconizaţi de Cézanne şi, în cele din urmă, cubismul.

Arta aceasta tinde, într-adevăr, să fie una dezumanizată.

Şi spun „tinde", pentru că: 1) omul nu e doar simplu animalic, ci şi spirit, iar geometria face parte din spiritul său şi, de aceea, el nu poate fi niciodată ceva total inuman; şi 2) pentru că nu toţi reprezentanţii acestei tendinţe au avut pretenţia că arta lor ar fi *Arta*.

Sub multe tablouri renascentiste se aflau triunghiuri, pentagoane şi proporţii. Dar acele figuri abia de erau scheletul geometric al unui palpitant trup din carne şi oase. Însă, pe măsură ce civilizaţia matematică înainta, acele triunghiuri şi pentagoane au prevalat din ce în ce mai mult asupra cărnii, pînă cînd a sosit clipa în care s-a considerat că se putea proclama că arta e geometrie.

Dar orice pretenţie de a reduce arta la abstracţiune trebuie să fie considerată drept o atitudine dezumanizantă, nu pentru că abstractul

n-ar fi omenesc, ci pentru că omenescul *e ceva mai mult* decît aceasta: e abstractul şi concretul, raţionalul şi iraţionalul, maşina şi natura, ştiinţa şi arta.

Cît priveşte psihologia artei abstracte, ea e contradictorie: cred că, în primul rînd, artistul e mînat de fetişismul ştiinţific, dar şi de dorinţa inconştientă de ordine şi siguranţă în mijlocul universului confuz şi şovăielnic; unii fug în insulele Pacificului, iar alţii se refugiază în labirinturile matematice, căci acesta e, în cele din urmă, produsul legitimului dispreţ faţă de sentimentalismul burghez, al unui gen de cultură la apus.

Dar indiferent ce stă la originea sa psihologică, din punctul de vedere al esenţei, arta abstractă e astăzi expresia mentalităţii ştiinţifice a epocii noastre. Şi, ca atare, departe de a fi o artă revoluţionară, ea caracterizează o cultură în amurg.

O literatură tragică

Dacă e un sofism să vorbim despre dezumanizarea artei contemporane în bloc, extinderea acestei judecăţi la literatura din zilele noastre ar cere revizuirea sensului tuturor cuvintelor.

Aceasta e o literatură adevărată, dificilă şi tragică, de o duritate pe care nu a cunoscut-o secolul al XIX-lea, cu excepţia scriitorilor care au intuit prăbuşirea. Departe de a decădea, romanul şi drama au adîncit marile enigme etice şi religioase: de la Dostoievski la Graham Greene, trecînd prin Kafka, marea literatură a zilelor noastre e eminamente metafizică, iar problemele ei sînt problemele esenţiale ale omului şi ale destinului său.

Literatura aceasta e una ascetică, în care iubirea apare ca spectrul repetat al singurătăţii şi al morţii. Niciodată nu a mai fost iubirea carnală descrisă cu atîta cruzime ca astăzi. Şi totuşi, ea atinge un sens metafizic, pentru că prin ea înfruntă omul tragica chestiune a comunicării şi a sensului vieţii.

Hölderlin spunea că, dacă nu ne ocupăm de infinit, nu merită să ne ocupăm de nimic. Chestiunea e: a fi sau a nu fi. Problema e tranzitoritatea pămîntescului: fragila fericire a iubirii, iluziile adolescenţei,

clipele de comunicare cu aproapele. Totul se îndreaptă, inexorabil şi angoasant, spre moarte.

Asupra literaturii de astăzi apasă aproape întru totul chestiunea morţii, care devine mai acută cînd se cunoaşte termenul. De la *Idiotul* la *Străinul*. Căci moartea cu termen fix, moartea ştiută şi aşteptată minut cu minut, pune, în chip peremptoriu, problema enigmelor pe care moartea naturală le face uitate: în viaţa de toate zilele, procedăm ca şi cum am fi eterni; muncim, luptăm pentru ziua de mîine, suferim pentru nimicuri, de parcă ar urma să trăim veşnic.

Scriitorul secolului al XIX-lea mai trăia încă în euforia unei civilizaţii arogante. Victoriile seculare ale omului, siguranţa zilei de mîine îl mînau spre o literatură optimistă şi uşoară şi, în alte cazuri, spre un estetism preţios. Dar prăbuşirea tuturor miturilor burgheze ne-a pus în faţă o realitate dramatică şi ea a cerut de la scriitor o atitudine mai puţin frivolă şi lumească, o voinţă mai curînd de purificare metafizică decît de simplă frumuseţe.

Zeii noştri nu mai sînt luminoasele divinităţi ale Olimpului, care l-au luminat pe artistul occidental începînd încă din Renaştere: obscuri şi cruzi, ei prezidează prăbuşirea unei civilizaţii.

Accentul, care cădea adeseori, în literatura secolului al XIX-lea, pe estetic sau pe social sau reflecta obiceiuri, acum cade pe metafizic şi etic. Această revoluţie de conţinut s-a realizat cu obligatoria transmutare a formei, şi acesta e motivul pentru care au eşuat toate încercările de a judeca noua artă şi noua literatură din punctul de vedere al formei pure. Greaţa de azi pentru grandilocvenţă e, într-adevăr, mai mult etică decît estetică, se supune unei chestiuni mai mult de conţinut decît de formă: e parte din vocaţia de autenticitate pe care o are, uneori frenetic, artistul contemporan, a voinţei lui de a respinge tot ceea ce sună fals, convenţional, pur şi simplu „literar“. Niciodată nu a deşteptat cuvîntul „literatură“ mai mult ca azi atîta neîncredere printre scriitori. Fugim de ornament şi de retorică, ea fiind caracteristică pentru epocile uşoare şi trîndave; sîntem mai aproape de Oscar Wilde sau de Gabriele d'Annunzio. Ca în toate epocile mari (şi acest unic indiciu ar putea demonstra că epoca noastră e mare din punct de vedere literar), vorbesc numai faptele:

ele sînt poetice sau tragice, nu vorbele care, umile şi transparente, nu se interpun între cititor şi lucrurile ce se spun. Forţa celor mai buni scriitori contemporani se accentuează din pricina neutralităţii limbajului pe care îl folosesc: oroarea de tragedie e dusă şi mai departe cînd e exprimată cu simplă precizie.

Literatura de azi nu-şi propune drept ţel frumuseţea, iar să o mai şi atingă, în plus, e cu totul altceva. Ea înseamnă, mai curînd năzuinţa de a aprofunda sensul existenţei, o îndîrjită încercare de a ajunge la fondul problemei. Tocmai dorinţa de autenticitate care a atins la unii, cum e Antonin Artaud, ferocitatea şi nebunia, dărîmă sentimentalismul convenţional şi fals care era plaga literaturii anterioare lui Dostoievski, o literatură în care oamenii erau buni sau răi, eroi sau laşi, nobili sau josnici. Începînd cu Dostoievski, ne-am obişnuit treptat cu impuritatea şi contradicţia care caracterizează condiţia umană: ştim deja că în spatele celei mai nobile aparenţe se pot ascunde cele mai josnice pasiuni, că eroul şi laşul sînt adeseori una şi aceeaşi persoană, la fel cum se întîmplă cu sfîntul şi păcătosul. Pentru întîia oară, copiii pot avea instincte rele şi sentimente întortocheate. Ce departe e Dimitri Karamazov de omul josnic sau de eroul filmelor din Vestul sălbatic! Şi ce departe e şi de *Monsieur* Teste, acest automat cartezian!

Şi fiecare vorbă e sprijinită de scriitorul-om, nimic nu s-a spus în van, din pură joacă, din pură îndemînare lingvistică. Şi cînd s-a spus, ca adeseori în Joyce, e un defect, nu o virtute. E rar în istorie tipul scriitorului care, precum T.E. Lawrence [„al Arabiei"], André Malraux sau Saint-Exupéry, formează un singur şi inseparabil trup cu omul în carne şi oase pe care se sprijină. Niciodată nu s-a arătat atîta dispreţ simplelor cuvinte ca azi.

Sfîntul Augustin spune în *Confesiuni:* „... Pentru că atunci mi s-a părut că nu merita să se compare Scriptura cu demnitatea şi excelenţa scrierilor lui Cicero. Pentru că afectarea şi vanitatea mea refuzau să se adapteze simplităţii acelui stil..." Nu degeaba ni se pare atît de modern Sfîntul Augustin.

Literatura a încetat să le mai aparţină Artelor Frumoase, pentru a intra în metafizică.

Transcendenţa şi limitarea Suprarealismului

În 1916, în Elveţia, care pare chintesenţa spiritului burghez, a grădiniţei raţionaliste şi respectuoase, Tristan Tzara a iniţiat mişcarea *Dada,* răzmeriţă destructivă şi nihilistă împotriva unei societăţi caduce. Spiritele moralizatoare s-au aruncat cu adevărată furie asupra lucrurilor comune şi asupra ipocriziilor burgheziei. Pentru că nu trebuie să ne înşelăm: toată insurecţia spiritului contemporan – de la Van Gogh la existenţialişti – are un profund sens etic.

Raţiunea burgheză apărea drept duşmanul principal, şi împotriva ei şi-au condus dadaiştii, la fel ca mai apoi suprarealiştii, cele mai feroce atacuri. Cu mai multă consecvenţă decît raţionalizatul Breton din manifeste, *Dada* a combătut raţiunea cu lipsa de raţiune pur şi simplu, cu insultele şi spectacolele sale provocatoare.

Continuînd apoi cu suprarealismul, epoca de glorie a mişcării se întinde pînă la apariţia, în 1930, a celui de-al doilea manifest. Atunci începe decadenţa sa treptată, în parte pentru că fervoarea iniţială dispăruse încetul cu încetul şi, în plus, pentru că în întreaga lume începea marea criză socială şi politică, din care se trag nazismul şi Al Doilea Război Mondial.

Prezentîndu-se încă de la început ca o mişcare revoluţionară, e natural că suprarealismul a încercat la un moment dat să se apropie de comunism. Dar această apropiere e, în multe sensuri, absurdă. Suprarealismul e mult mai puţin, dar şi mult mai mult decît o simplă atitudine politico-socială: e o revoltă împotriva întregului spirit al societăţii occidentale. Ca mişcare romantică genuină, e o apărare a omului concret şi vital şi, de aceea, se opune radical oricărei concepţii de raţionalizare a lumii. Mi se pare că, pentru toate acestea, greşim dacă îl legăm de alte mişcări contemporane, cum sînt futurismul, vorticismul, simultaneismul şi chiar cubismul. Pe lîngă faptul fundamental că suprarealismul e o mişcare situată dincolo de artă, o atitudine generală a omului în faţa realităţii, aceste mişcări pur artistice sînt expresia ultimă a unei societăţi dominate de calcul şi abstracţiune.

În ce priveşte marxismul, care e şi el o concepţie totală despre lume şi om, cu el culminează ultraraţionalismul lui Hegel. Atitudinea

spirituală care revendică, aşa cum fac suprarealiştii, instinctul împotriva raţiunii, natura împotriva maşinii, somnul împotriva treziei, rebeliunea împotriva ordinii, marxiştii o vor eticheta energic drept reacţionară şi antiistorică.

Ciudata fuziune dintre Nerval şi Marx, pe care o întîlnim în manifestele mişcării, trebuie să o atribuim ingenuităţii teoretice a lui Breton şi contingenţelor istorice, singularei mixturi de materialism dialectic şi Lautréamont, de clarviziune şi a patra dimensiune, de balamuc şi proletariat.

Toate acestea sînt o nebunie şi, în cel mai bun caz, ar trebui să luăm manifestele lui Breton drept încă un document automat şi poetic, expresie perfectă a subconştientului unui om al zilelor noastre, care se revoltă împotriva raţiunii şi ştiinţei, dar plăteşte inconştient tribut fiecăreia din ele. Din acest punct de vedere, nu ar trebui să spun nimic împotriva lui Breton. Rău e că acest poet *a intenţionat* într-adevăr să ofere un document teoretic, o bază serioasă pentru suprarealism, nu o expresie în plus a temperamentului său poetic. Breton avea să se ridice indignat împotriva oricărei încercări de a-i lua scrierile drept ceva mai puţin decît o fundamentare teoretică.

Dar toate sînt absurde. Într-un anume fel, singura atitudine teoretic consecventă a suprarealiştilor erau spectacolele bazate pe chiote şi tobe. Iar, pentru mine, cea mai valoroasă producţie a lor a fost un anume stil de viaţă.

Pe plan istoric însă, nu se putea ca suprarealiştii să nu sfîrşească prin a sprijini Revoluţia Rusă şi filosofia ei. În multe sensuri, Revoluţia era revolta împotriva lumii burgheze pe care o detestau atît de mult; era şi barbaria asiatică pe care mulţi dintre ei o invocaseră contra Occidentului în putrefacţie; era insurecţia renegaţilor, a deposedaţilor; era lichidarea patriei, a naţionalismului, a bogăţiei, a comodităţii burgheze, a bigotismului.

Cum să nu înţelegem apropierea suprarealiştilor de Rusia, cînd s-a produs sub acelaşi impuls care ne-a mînat spre comunism pe atîţia studenţi! Breton şi prietenii săi au trăit acelaşi lucru ca noi: confuzia dintre suflul romantic al oricărei revoluţii şi esenţa filosofică a marxismului. Ni se părea că descopeream taina lumii cu dialectica şi plusvaloarea, cînd, în realitate, ne descopeream rîvna de a zdrobi societatea ipocrită şi putredă.

Romanticii opuseseră deja Poezia Raţiunii, aşa cum se opune Noaptea Zilei şi Somnul Treziei. Suprarealiştii, ultimele vlăstare ale romantismului, împing atitudinea pînă la ultimele ei consecinţe. Pentru Breton, imaginea e cu atît mai valoroasă cu cît e mai absurdă: de aici decurge invocarea automatismului, a imaginaţiei scăpate de toate obstacolele raţionale, dispreţul faţă de norme şi clasici, faţă de frumuseţea în sens tradiţional şi faţă de biblioteci. Suprarealismul se pusese în afara esteticii şi a artei: era, mai curînd, o atitudine generală în faţa vieţii şi a lumii, o investigare a omului profund, pe dedesubtul convenţiilor sociale. De aici decurge fervoarea sa pentru Freud şi Sade, pentru primitivi şi sălbatici.

Dar, paradoxal, aşa s-a transformat el într-un instrument de obţinere a unui nou gen de frumuseţe, un soi de frumuseţe în stare de sălbăticie, convulsivă şi violentă. Dar şi a unei noi morale, morala fundamentală care rămîne după ce smulgem toate măştile impuse de societatea care se teme de instinctele profunde ale fiinţei umane: morala instinctelor şi a somnului.

Dar, cristalizîndu-se în manifeste şi reţete, mişcarea începe să decadă. Şi se ştie deja că nu există conservatorism mai rău decît cel al revoluţionarilor triumfători. De la căutarea sincerităţii şi a autenticităţii s-a ajuns la un nou academism, a cărui paradigmă e Salvador Dalí, un farsor care, după cîte altele, aparţine suprarealismului şi îi pune exemplar în evidenţă cele mai urîte trăsături.

Cînd suprarealismul e atacat prin figuri ca Dalí, cei mai buni moştenitori ai mişcării se răscoală. Dar, deşi nu îi mai aparţine oficial bisericii suprarealiste, pentru lumea întreagă Dalí continuă să fie un pictor suprarealist: pentru profani, pentru jurnalişti, pentru criticii de artă. Pe de altă parte, s-a bucurat multă vreme de bunăvoinţa lui Breton, pentru caracteristici perfect identice cu cele pe care le prezintă astăzi.

Nu ar părea deci indicat să judecăm mişcarea suprarealistă – aşa cum fac unii – exclusiv prin reprezentanţi precum Dalí. Dar

nici nu cred că e potrivită pretenţia anumitor suprarealişti de a fi judecaţi excluzîndu-l.

Nu întîmplător un om ca Dalí e suprarealist.

Nu e întîmplătoare nici grandilocvenţa frecvent caracteristică suprarealiştilor: falsificarea de fond e întotdeauna întovărăşită de forme bombastice. Această retorică a fost una dintre caracteristicile cele mai dăunătoare şi negative ale mişcării romantice şi a reapărut în suprarealism, pentru a-i înspăimînta pe bunii burghezi cu vorbele ei mari.

Nici nu poate fi considerată o nefericită coincidenţă faptul că suprarealismul – asemenea altor mişcări moderne – a fost refugiul celor mai grosolani impostori, poeţi fraduloşi, simulatori neobrăzaţi.

Cu ani în urmă, am criticat suprarealismul. Acum înţeleg că am fost nedrept şi excesiv; dar niciodată nu am avut pretenţia să fiu drept în probleme tangente cu viaţa mea. Iar suprarealismul a fost pentru mine o experienţă violentă, o puternică eliberare a spiritului, o căutare nesăţioasă a eului. Ce poate fi ciudat în repulsia mea ulterioară faţă de fraudele lui? Pe lîngă faptul că nimeni nu se revoltă violent împotriva unui lucru pe care, într-un fel, continuă să-l iubească. Nu m-am dezis, nici nu mă dezic de ceea ce, în adîncul adîncului meu, poate fi suprarealist sau marxist. Sînt deja foarte departe de a crede că oamenii şi, mai puţin, inimile lor pot fi catalogaţi drept minerale sau fosile. Inima omului e vie şi contradictorie ca însăşi viaţa, a cărei esenţă este.

Fără doar şi poate, există ceva viu, ceva care continuă să fie valabil în mişcarea suprarealistă şi care, într-un fel, se continuă şi se adînceşte în întreaga mişcare existenţialistă: convingerea că s-a terminat cu domnia literaturii şi a artei, că a sosit clipa ca omul să treacă dincolo de simplele preocupări estetice, intrînd acolo unde se dezbat problemele destinului uman. Vasta acţiune de eliberare iniţiată de suprarealism împotriva unei societăţi false şi epuizate era condiţia prealabilă a oricărei repuneri pe tapet a problemei omului. Era necesar terorismul suprarealist pentru a întreprinde apoi orice acţiune de reconstrucţie; era necesar să fie minate şi dărîmate poziţiile burgheziei şi ale artei sale caduce, pentru a examina înseşi

rădăcinile destinului nostru. Trebuia, odată pentru totdeauna, să se termine cu micii zei ai societăţii burgheze, cu falsa ei morală, cu filistinismul ei, cu progresul şi confortul, şi optimismul ei, pentru a deschide porţile omului. Epoca noastră îi aparţine disperării şi angoaselor, dar, în mod paradoxal, doar astfel se poate deschide uşa unei noi şi autentice speranţe.

Suprarealismul a greşit cînd a crezut că *e suficientă* revolta şi distrugerea, că e suficientă libertatea totală. Nu, nu e suficientă libertatea. Pentru că, o dată ce ne-am cucerit libertatea, trebuie să ştim ce să facem cu ea. Atîta timp cît trebuie doar să distrugem, totul merge foarte bine şi chiar ne simţim oarecum veseli; întotdeauna îmi aduc aminte de euforia pe care o simţeam noi la Paris cînd insultam un burghez sau făceam ceva care-i mina liniştea, digestia ticăită, fermitatea convingerilor. Ei bine, dar după? De aceea, suprarealismul a fost important cîtă vreme s-a consacrat misiunii nihiliste sau, în cel mai bun caz, cercetării regiunilor necunoscute ale sufletului. Dar apoi a venit clipa construcţiei şi atunci el s-a arătat incapabil să meargă înainte.

De aceea, sfîrşitul logic al suprarealismului consecvent e sinuciderea sau balamucul, şi în această chestiune trebuie să le aducem un omagiu oamenilor care, precum Nerval şi Artaud, au fost consecvenţi pînă la capăt. Dar nici nebunia, nici sinuciderea nu pot fi o soluţie genuină pentru om. În acest punct trebuie să ne delimităm de suprarealism.

Al Doilea Război Mondial a pus capăt mişcării care, pe de altă parte, aproape că murise. Cînd, în 1938, am fost alături de suprarealişti, se trăia deja din amintiri, iar academismul suprarealist luase locul impulsului anarhist din primii ani.

Al doilea război era foarte diferit de primul, din care se trăgea mişcarea. La încheierea primului război, trebuiau distruse multe mituri ale societăţii burgheze. Dar acum, acele mituri erau deja distruse. Oamenii de azi au văzut prea multe catastrofe şi ruine, pentru a mai continua să creadă în necesitatea de a dărîma. E deja atîta dezolare, încît, prin fisurile societăţii devastate, putem vedea care sînt îndatoririle omului.

Acum nu ne mai ajunge să distrugem: trebuie să înţelegem. Nu ne ajunge să revenim la fetişurile din Africa Centrală: trebuie să descoperim, prin fisurile unei biserici adeseori nefaste, care e misterul iudeo-creştin care a dominat întreaga civilizaţie a Occidentului şi a impus o nouă formă a spiritului omenesc. Nu ajunge să scoatem chiote şi să băgăm spaima în burghezi, nu ajunge să ne distrăm, nici să înnebunim: trebuie să îndeplinim greaua sarcină a unei noi construcţii, chiar dacă în toiul deznădejdii. Nu ajunge să revendicăm iraţionalul. Şi asta nici măcar nu e un indiciu mereu favorabil, căci şi naziştii au făcut-o; şi pe ce scară! E necesar să se înţeleagă că omul nu e numai iraţionalitate, ci şi raţionalitate; că nu e numai instinct, ci şi spirit. Sau vom renunţa, oare, la cele mai mari atribute ale rasei umane tocmai în numele regenerării ei?

Trăim momentul în care e necesară o nouă sinteză. Cine nu va înţelege această necesitate nu va putea înţelege profund nici problemele omului din epoca noastră.

Şi atunci ce?

Pentru Berdiaev, Istoria nu are nici un sens în sine: nu e decît o serie de dezastre şi încercări nereuşite. Dar toată acumularea de frustrări are ca scop tocmai să demonstreze că omul nu trebuie să-şi caute sensul vieţii *în* istorie, *în* timp, ci în afara istoriei, în veşnicie. Ţelul istoriei nu e imanent, ci transcendent.

Astfel, pentru Berdiaev ansamblul de calamităţi pe care le denunţă Ivan Karamazov e, în mod paradoxal, un motiv de optimism, căci constituie dovada imposibilităţii oricărei soluţii lumeşti.

Ei bine, e foarte greu să nu cădem pradă purei disperări, dacă îi luăm acestui existenţialism credinţa în Dumnezeu, căci rămînem părăsiţi într-o lume fără sens, care se sfîrşeşte cu o moarte definitivă. Cam aceasta e concepţia lui Verhovenski din *Demonii* şi, ca atare, o parte sau un moment din perplexităţile lui Dostoievski. Dar Dostoievski se salvează de deznădejdea totală la fel cum se salvează şi Kierkegaard, pentru că, în cele din urmă, crede în Dumnezeu. Se salvează şi cei care, precum Nietzsche sau Rimbaud – sau mulţi

atei energici – îl consideră pe Dumnezeu un duşman, deoarece, pentru a exista ca duşman, el trebuie mai întîi să existe. Dar, pentru un existenţialist ateu ca Sartre, ar părea că nu există altă ieşire decît pura disperare.

Romanticii spuseseră deja că nimeni nu poate scuti pe nimeni de propria moarte. Dar, pentru ei, moartea era perfecţiunea vieţii, justificarea ei. Pentru Sartre, în schimb, e o pură absurditate: imposibilitatea tuturor posibilităţilor, imposibilitatea pură, „revelaţia absurdului oricărei aşteptări, chiar şi al aşteptării sale“. Iar trecutul, care aspira să-şi găsească o justificare în viitor, acel viitor care trebuia să îi confere un sens, rămîne în capătul unei fundături, în faţa neantului total. Moartea nu are sens şi nici, sau nici măcar, nu e oribilă, căci acelaşi cuvînt oribil îşi pierde sensul cînd murim; şi o aplicăm în continuare, pentru că noi judecăm moartea din punctul nostru de vedere, de oameni încă vii; e evident însă că ea nu înseamnă nimic pentru mortul însuşi, care nu se poate vedea din afară şi nu-şi poate contempla propriul cadavru.

Acest ateism consecvent trebuie să se verse – se pare – într-o totală deziluzie cu privire la valorile vieţii, căci pe ele moartea le anihilează *ipso facto*, iar ea sosește mai devreme sau mai tîrziu.

Această concepţie tragică a existenţei stimulează o mare parte din literatura actuală şi explică de ce temele sale centrale sînt adeseori anxietatea, singurătatea, lipsa comunicării, nebunia şi sinuciderea.

Văzut astfel, Universul e infernal, pentru că a trăi fără să crezi în Ceva e ca şi cum ai face sex fără dragoste.

Ne putem totuşi întreba dacă dilema Berdiaev–Sartre are şi altă ieşire.

Dacă e obligatoriu să ne pronunţăm pentru Dumnezeu sau pentru disperare.

Nu e, aşadar, ciudat să ne întrebăm acum ce e omul. Cum spune Max Scheler, aceasta e prima oară cînd omul a devenit întru totul problematic, căci, pe lîngă că nu ştie ce este, el mai şi *ştie că nu ştie*.

Ce ne face, oare, să luptăm, să scriem, să pictăm, să discutăm, pe noi, cei care nu credem în Dumnezeu, dacă, într-adevăr, trebuie să optăm între Dumnezeu şi neant, între sensul vieţii noastre şi absurd?

Oare în cazul acesta noi, cei care scriem sau construim poduri, credem – fără să ştim – în Dumnezeu?

Cred că enigma începe să fie mai puţin enigmatică, dacă inversăm chestiunea: să nu întrebăm cum e, oare, posibil să luptăm, cînd lumea pare să nu aibă sens şi cînd moartea pare să fie sfîrşitul total al vieţii; ci, pe dos, să bănuim că lumea *trebuie să aibă un sens,* căci luptăm, pentru că în pofida întregii lipse de raţiune, continuăm să acţionăm şi să trăim, să construim poduri şi opere de artă, să organizăm sarcinile multor generaţii posterioare morţii noastre, trăind pur şi simplu. Dar, nu ne este, oare, instinctul mai pătrunzător decît raţiunea, aceea care ne descurajează constant şi care tinde să facă din noi nişte sceptici? Scepticii nu luptă şi, la rigoare, ar trebui să se omoare sau să se lase să moară în mijlocul unei indiferenţe absolute. Şi totuşi majoritatea fiinţelor omeneşti nu se lasă să moară, nici nu se omoară, ci continuă să muncească energic ca nişte furnici care ar avea în faţă veşnicia.

Asta da, e ceva mare. Ce valoare ar mai avea să muncim şi să trăim entuziaşti, *dacă am şti* că ne aşteaptă veşnicia? Minunat e că o facem în pofida faptului că raţiunea ne dezamăgeşte în permanenţă. La fel cum e demn de uimire faptul că simfoniile, şi tablourile, şi teoriile nu sînt făcute de oameni perfecţi, ci de biete fiinţe din carne şi oase.

Într-o seară din 1947, pe cînd mergeam dintr-un sat italian într-altul, am văzut un omuleţ aplecat, muncindu-şi încă plin de rîvnă pămîntul, aproape pe întuneric. Pămîntul lui cultivat revenea la viaţă. Pe marginea drumului se mai zărea încă un tanc distrus şi lăsat de izbelişte. M-am gîndit că e admirabil, cu toate acestea, omul, ceva mic şi trecător, de repetate ori zdrobit de cutremure şi războaie, cu atîta cruzime pus la încercare de incendii şi naufragii, de ciume şi de moartea fiilor şi a părinţilor.

Gabriel Marcel spune: „Sufletul nu există decît prin speranţă; speranţa este, poate, pînza însăşi din care-i făcut sufletul nostru".

De ce să ne mai *gîndim* la zădărnicia vieţii noastre, de ce să ne încăpăţînăm să raţionalizăm şi această cea mai primejdios de dramatică parte a existenţei noastre? De ce să nu ne mărginim, umili, la a ne urma instinctul, care ne împinge să trăim şi să muncim, să avem fii şi să-i creştem, să ne ajutăm semenii?

Precară şi modestă, această convingere implică o poziţie faţă de lume. Pentru că, dacă trăim, trăim într-o lume concretă şi nu putem să ignorăm ce se petrece în jur.

Iar în jurul nostru se află ori ingineri, care continuă să creadă în Progresul neîntrerupt al Omenirii prin Ştiinţă şi Invenţii, ori monştri înnebuniţi, care visează la sclavie sau la distrugerea unor rase şi naţii întregi.

Nici două războaie mondiale, nici barbaria mecanizată a lagărelor de concentrare nu au făcut să şovăie credinţa adepţilor Progresului Ştiinţific. Nici măcar nu i-au făcut să mediteze la faptul că totuşi cele mai mari excese au avut loc în ţara care dusese cel mai departe progresul ştiinţific. Dogma se mai ţine încă pe picioare. Nu interesează nici o tortură, nici un Gestapo şi nici o Ceka. Toate astea nu sînt importante, pentru că sînt tranzitorii: pe Omenire o aşteaptă Vîrsta de Aur, cînd toţi vom fi egali, iar fericirea va domni pe vecie. Între timp, trebuie urmăriţi sau anihilaţi cei care pun la îndoială Viitorul Strălucit, trebuie să li se ardă cărţile şi să li se proscrie doctrinele, iar ei trebuie denunţaţi drept decadenţi şi contrarevoluţionari vînduţi.

Va trebui atunci să lansăm bombe anarhiste peste nemărginita putere a suprastatelor? Va trebui să fugim într-o insulă pustie? Sau va trebui să ne închidem într-un turn şi să scriem şarade poliţiste?

Puterea fizică a Statelor e azi atît de groaznică, încît pare inutil să dăm soluţii teoretice la problema omului. Dar acesta e totuşi primul lucru pe care trebuie să-l facem, oricare ar fi şansa realizării lui.

Renaşterea a început prin a fi individualistă şi a dus la masificare, a început prin a revendica omul concret şi a sfîrşit în abstracţiunea ştiinţei. Omul trebuie să lupte astăzi pentru o nouă sinteză: nu simpla resurecţie a individualismului, ci împăcarea individului cu întreaga comunitate; nu exilul raţiunii şi al maşinii, ci trimiterea lor în strictele teritorii care le corespund.

Pentru că nu totul a fost rău în procesul civilizaţiei moderne. Dominarea naturii i-a dat omului o nouă statură, iar forţele pe care raţiunea lui le-a dezlănţuit au avut o anume măreţie. Explorarea şi

cucerirea planetei, giganticele operaţiuni efectuate în America de către acei *pioneers* ai capitalismului individual sînt comparabile cu epopeile altor timpuri. Atîta vreme cît maşina s-a menţinut *pe măsura omului* şi sub domnia creatorului său, ea a reprezentat un triumf al omului, o expresie a capacităţii lui de a-şi depăşi frontierele biologice. Pentru că, spre deosebire de alte animale, omul se caracterizează prin capacitatea sa de a-şi depăşi limitele trupului fizic: de cum pune mîna pe topor sau aruncă o suliţă, ciudatul animal începe să-şi depăşească şi structura carnală şi osoasă, întîi pentru a-şi lungi braţul, apoi pentru a-şi multiplica forţa cu ajutorul pîrghiei şi viteza cu ajutorul automobilului şi navei. Puţin cîte puţin, de-a lungul veacurilor de maturizare, el şi-a tot mărit puterea organelor cu ajutorul unor aparate de crescîndă complexitate, pînă cînd simţurile i s-au extins în toate direcţiile spaţiului şi timpului, fiindu-i de ajuns cel mai uşor efort al degetelor pentru ca potente maşini să dea ascultare demiurgicei lui voinţe. Pe pămînt, în aer sau în apă, omul a simţit beţia puterii nesfîrşite şi i s-a părut că totul trebuia să cedeze în faţa dorinţelor lui.

Mîndru de creaţia sa, el a cîntat cu exaltare maşina. Ca Walt Whitman, locomotiva:

> „Tu ai să fii motivul cîntecului meu!
> Tu, aşa cum eşti în clipa aceasta,
> între furtuna care vine vijelioasă,
> zăpada care cade şi ziua de iarnă la apus!“

Saint-Exupéry a descris frumoasa senzaţie a pilotului profund unit cu maşina, cu docila lui creatură mecanică, cu fiul sau fratele din oţel şi electricitate. Pentru că, acum, visurile de putere care, după Freud, ne fac să zburăm spre înălţimi, se realizează într-adevăr în păsările mari la care visase Leonardo şi pe care omul din secolul al XX-lea le-a putut, în fine, construi şi manevra.

Şi, cînd am citit capitolul *The Mint,* în care T.E. Lawrence [„al Arabiei“] vorbeşte cu gingăşie despre motoarele care erau unse, lustruite, domesticite cu multă solicitudine de către mecanicii din RAF, mi-am amintit de zilele copilăriei, de sala motoarelor de la moara noastră, unde noi, copiii, asistam la cultul duminical al mecanicului

nostru, care demonta cilindrii şi curăţa ventilurile motorului celui mare, un motor cu gaz din Primul Război Mondial, cu un volan al cărui diametru era de trei metri şi pe care îl consideram mai puternic, mai harnic, mai frumos, mai credincios decît oribilul motor de Cabodi. Pentru că, atîta vreme cît maşina e în serviciul nostru, e pe măsura noastră şi îi putem revizui viscerele, monta şi demonta piesele, cunoaşte secretele şi participă la angoasele şi eşecurile ei, atîta timp cît o putem ajuta să trăiască, să lucreze din nou ca o slugă credincioasă a casei, să evite încălziri şi frecări, cît îi putem evita suferinţele de monstru nevolnic prin sine, cît ne simţim tatăl şi mama sa, frate de sînge, de carne şi oase, frate mai mare, mai înţelegător şi mai capabil, cîtă vreme se petrec toate astea, maşina nu ne e niciodată duşman, ci prelungirea cea mai iubită şi, uneori, admirată, la fel cum sînt admirate isprăvile fiilor noştri şi ale fraţilor noştri mai mici. Iar sentimentul acesta e mai puternic la cei care îşi riscă viaţa cu maşina lor, care trebuie să aibă, şi au, încredere în fidelitatea frăţească a motorului lor, la aviatori. Pentru că, aşa cum, la primejdie, între oameni se formează frăţia fricii, la fel, şi poate că în chip mai gingaş, se formează şi devine mai puternică şi frăţia sărăciei condiţiei umane, pînă cînd omul ajunge una cu maşina în trup şi spirit, aşa cum nu se poate întîmpla decît între îndrăgostiţi.

Ceva similar s-a petrecut şi cu ştiinţa pură, căci – atîta vreme cît omul a cercetat lucrurile legate de viaţa lumească, de sentimentele şi emoţiile sale, cît timp limbajul ştiinţei a fost acelaşi cu al vieţii şi al literaturii şi cît s-a putut vorbi despre „braţe“ de pîrghie şi despre „forţă vie“ – ştiinţa a fost prelungirea fantastică şi aventuroasă a umanului, a avut toate atributele vieţii şi, în plus, prestigiul fanteziei, al aventurii pe tărîmuri îndepărtate. În îndrăzneţele explorări ale teritoriilor neeuclidiene, în vastele construcţii teoretice ale relativităţii, omul se entuziasma de forţa imaginaţiei lui, de nelimitata lui capacitate de a depăşi graniţele intuiţiilor cotidiene, de capacitatea sa de a simţi frumuseţea pură a intelectului.

În fine, ştiinţa şi maşina au descoperit noi orizonturi estetice; o mare parte din arta contemporană, toată mişcarea abstractă şi constructivistă, e rezultatul noii mentalităţi. Aceeaşi maşină a reuşit să formeze un frumos univers de forme funcţionale. Arhitectura şi-a adus şi ea obolul, cu maşinile de locuit şi cu impunătoarele structuri abstracte ale zgîrie-norilor.

Dar, tot aşa cum maşina a început să se elibereze de om şi să îl înfrunte, transformîndu-se într-un monstru anonim şi străin de sufletul omenesc, şi ştiinţa s-a transformat încet-încet într-un frigid şi dezumanizat labirint de simboluri. Ştiinţa şi maşina s-au îndepărtat treptat, mergînd spre Olimpul matematic, lăsîndu-l singur şi de izbeliște pe omul care le-a dat viaţă. Triunghiuri de oţel, logaritmi şi electricitate, sinusoidale şi energie atomică, unite ciudat cu formele cele mai misterioase şi mai drăceşti ale banului, au constituit, în cele din urmă, Marele Angrenaj în care fiinţele umane au sfîrşit prin a fi piese obscure şi impotente. Şi, în vreme ce specialiştii ştiinţifici îşi trec viaţa în fundul unui laborator, măsurînd plăci spectografice şi îngrămădind unele peste altele mii de numere indiferente, ultimii *indivizi* ai erei mecanice, aviatorii care mai erau încă un soi de cavaleri rătăcitori ai văzduhului, intră treptat în cohorta anonimă a marilor mase de aparate zburătoare, formate geometric, dirijate orbeşte, prin radio şi goniometre, spre abstractele hărţi în pătrăţele, pentru a bombarda puncte definite de coordonate carteziene.

Acum ar fi nevoie să ne recuperăm simţul uman al tehnicii şi al ştiinţei, să-i fixăm limitele şi să punem capăt religiei lor. Dar ar fi o prostie să ne lipsim de ele în numele fiinţei umane, pentru că, la urma urmelor, şi ele sînt un produs al spiritului. La fel cum ar fi absurd să ne lipsim de raţiune, doar pentru simplul fapt că naivii noştri predecesori au ridicat-o la categoria de mit.

Dacă nu ne distruge forţa atomică, va fi necesar să întreprindem o vastă sinteză a elementelor contrarii. Filosofia existenţial-fenomenologică încearcă deja să concilieze obiectivul cu subiectivul, esenţa şi existenţa, absolutul cu relativul, atemporalul cu istoricul.

Acestei atitudini filosofice ar trebui să-i corespundă sinteza socială a omului şi a comunităţii. Nici individualismul, nici colectivismul

nu sînt soluţii omeneşti: aşa cum spune Martin Buber, primul nu vede societatea, iar al doilea refuză să vadă omul. Ambele reacţii ale omului contemporan sînt faţa şi reversul acestei situaţii neospitaliere, ale singurătăţii cosmice şi sociale în care se zbate: refugiul în sine sau în colectivitate.

Dar nici una, nici alta nu sînt adevărata poziţie, ci recunoaşterea celuilalt, a interlocutorului, a semenului. Atît individul izolat, cît şi colectivitatea sînt abstracţiuni, deoarece realitatea concretă e un dialog, căci existenţa e intrarea fiinţei omeneşti în contact cu lucrurile şi egalii săi. Faptul fundamental e *omul cu omul*. Regatul omului nu e strîmtul şi neliniştitorul teritoriu al propriului eu, nici abstractul domeniu al colectivităţii, ci tărîmul intermediar unde, îndeobşte, se petrec iubirea, prietenia, înţelegerea, pietatea. Doar recunoaşterea acestui principiu ne va îngădui să fondăm comunităţi autentice, nu maşini sociale.

Împotriva acestui gen de argumente se răspunde, de obicei, că e zadarnic să oferim utopii, cînd realitatea o reprezintă două Stări colosale care, dintr-un moment într-altul, vor dezlănţui lupta atomică.

La acest argument se poate răspunde; în primul rînd, că, dacă suprastatele sînt gata să dezlănţuie lupta atomică, nimic nu e mai utopic decît să aşteptăm ceva de la ele, fiindcă cel mai probabil e că întreaga noastră civilizaţie va sucomba, iar fiinţele omeneşti şi monumentele trecutei sale măreţii vor dispărea; iar, în al doilea, că puterea pur şi simplu fizică nu poate fi un argument în favoarea rezolvării marilor enigme ale spiritului omenesc: ea le va putea anihila, dar nu rezolva.

Lupta pentru impunerea micilor comunităţi socialiste poate părea disproporţionată şi absurdă în toiul giganticei bătălii dintre Statele monstruoase. Dar multe etape mari ale istoriei omului au fost precedate de atitudini disproporţionate şi absurde. În plus, ce ştim despre ce e dincolo de absurd? De ce trebuie ca lupta să pară rezonabilă? Nu ştim sau, cel puţin, eu ignor lucrul acesta, dacă relele şi perversităţile realităţii au vreun sens ascuns care scapă stîngacei noastre viziuni omeneşti. Cu toate acestea, instinctul vital ne incită la luptă şi asta e suficient, cel puţin pentru mine. Nu sîntem *complet* izolaţi. Trecătoarele momente de comuniune în faţa frumuseţii pe

care le trăim cîteodată alături de alţi oameni, momentele de solidaritate în faţa durerii sînt un soi de fragile şi trecătoare punţi care-i unesc pe oameni peste prăpastia fără fund a singurătăţii. Fragile şi trecătoare, aceste punţi există totuşi şi, chiar dacă s-ar pune tot restul la îndoială, ele ar trebui să ne ajungă, ca să ştim că există ceva în afara închisorii noastre şi că acest ceva e valoros şi dă sens vieţii, şi poate chiar sens absolut. De ce trebuie atins absolutul, aşa cum pretind filosofii, prin cunoaşterea raţională a tuturor experienţelor şi nu prin vreun extaz neaşteptat şi instantaneu, care să iluminеze brusc vastele domenii ale absolutului? Dostoievski ne spune prin intermediul lui Kirilov: „Cred în viaţa veşnică de pe lumea asta. Există clipe cînd timpul se opreşte brusc, pentru a face loc veşniciei.“ De ce să căutăm absolutul în afara timpului şi nu în aceste clipe trecătoare, dar puternice, cînd, la auzul vreunei note muzicale sau al vocii unui semen, simţim că viaţa are un sens absolut?

Acesta e, pentru mine, sensul speranţei şi ceea ce, în pofida sumbrei mele viziuni despre realitate, mă mînă o dată şi încă o dată la luptă.

Toată oroarea veacurilor trecute şi prezente în lunga şi greaua istorie a omului e inexistentă pentru fiecare copil care se naşte şi pentru fiecare tînăr care începe să creadă. Fiecare speranţă a fiecărui tînăr e – din fericire – nouă, pentru că durerea nu se suferă decît în propria carne. E adevărat că ingenua speranţă se murdăreşte, se deteriorează mizerabil, transformîndu-se, în majoritatea cazurilor, într-o cîrpă murdară, pe care, în cele din urmă, o aruncăm îngreţoşaţi. Dar e admirabil că omul continuă să lupte, cu toate acestea, şi că, dezamăgit sau trist, obosit sau bolnav, continuă să deschidă drumuri, arînd pămîntul, luptînd împotriva elementelor şi chiar creînd opere de frumuseţe în mijlocul lumii barbare şi ostile. Lucrul acesta ar trebui să ajungă pentru a ne demonstra că lumea are un sens tainic şi pentru a ne convinge că, deşi muritori şi perverşi, noi, oamenii, putem să ajungem într-un fel la măreţie şi eternitate. Şi că, dacă e adevărat că Satana e domnul pămîntului, într-un colţ al cerului sau al fiinţei noastre se află un Spirit Divin, care luptă neîntrerupt contra lui, pentru a ne ridica o dată şi încă o dată deasupra lutului deznădejdii noastre.

HETERODOXIA

(1953)

Dedic această carte vechii şi credincioasei prietenii a lui Antonio Sánchez Riva

BĂRBAT ŞI FEMEIE. Candidul secol al XIX-lea nu numai că a culminat cu ideea că omul care călătorea cu trenul îi era, moralmente, superior omului care călătorea cu calul, ci a culminat cu doctrina cea mai neaşteptată a tuturor timpurilor – ideea identităţii sexelor. Dacă nu ar exista alte dovezi ale frivolităţii acestui veac, aceasta ar fi suficientă pentru a-l condamna. Din punctul de vedere al optimiştilor, diferenţa dintre uter şi falus era ceva, aşa, ca un iz al Timpurilor Obscure, menit să dispară o dată cu poştalionul şi analfabetismul. Din fericire, ciudata premoniţie nu s-a îndeplinit, ca atîtea altele legate de locomotivă.

Din nefericire, secolele nu se termină în acelaşi timp pentru toţi şi, la fel cum Nietzsche a fost un om al secolului al XX-lea, tot aşa locuitorii din secolul al XIX-lea umblă forfota în zilele noastre. Nevinovatul fapt de a li se arăta *diferenţele* dintre cele două sexe îi pune cumplit în gardă şi-i face să scuipe vorbe precum „reacţionar“ şi „barbar“, căci lucrurile au evoluat astfel încît a fi progresist înseamnă astăzi să menţii idei definitiv îmbătrînite.

Cea mai mare parte a femeilor, mai ales cele cu o oarecare cultură (nimic mai periculos decît o *oarecare* cultură) se lasă în voia acestei teorii, fără să înţeleagă că le aduce puţine servicii şi că le situează pe un teren nevaforabil: ca şi cum un submarin, deranjat de prestigiul aviaţiei, ar pretinde să fie tot aşa de bun ca un avion... în aer. Căci pare chiar un tertip mefistofelic, inventat de un duşman al

femeii, pentru a o umple de ridicol. Pe drept cuvînt, Gina Lolobrigida îşi avertizează congenerele împotriva întortocheatei doctrine:

„E inutil să o negăm, femeia nu e egală bărbatului. Căutaţi orice mărturie din literatura antică sau modernă – roman, poem, mit – şi încercaţi să-i masculinizaţi eroinele. Presupuneţi-le, pentru o clipă, pe femeile din Vechiul şi Noul Testament, Rebecca, Noemi, Ruth, Maria Magdalena, transformate în bărbaţi. Includeţi-le în imaginara metamorfoză şi pe Elena, Hecuba, Electra sau pur şi simplu pe Eugénie a lui Balzac, pe Rebecca lui Walter Scott, pe Dorrit a lui Dickens şi spuneţi cu mîna pe inimă dacă figurile rezultate din atare operaţiune nu sînt ridicole sau monstruoase."

BISEXUALITATE. Stabilirea diferenţelor dintre un bărbat şi o femeie nu implică ignorarea bisexualităţii fiinţelor umane, ataviculşi, de aceea, profundul amalgam de atribute masculine şi feminine care coexistă în fiecare dintre noi. Din contră, ca să putem vorbi de bisexualitate trebuie să vorbim, în prealabil, de masculin şi feminin, stabilind caracteristicile arhetipurilor Bărbatului şi ale Femeii; obiecte care, desigur, există numai în stare pură în universul platonician, dar care, într-un fel, guvernează caracterele bărbaţilor şi ale femeilor din realitate.

ABSTRACŢIUNEA ŞI MASCULINITATEA. În forma sa extremă de om de ştiinţă şi filosof, bărbatul urmăreşte ideile pure şi abstracte, entităţi misterioase care nu aparţin nici lumii vii, nici confuzei lumi a vieţilor şi morţilor, a durerilor şi emoţiilor, din frigidul univers al obiectelor eterne.

Au existat femei care au strălucit în litere şi arte, dar nici una în filosofie. Acest fenomen, notabil de-a lungul diferitelor tipuri de civilizaţii, ar fi suficient pentru a susţine această teză. Dar există mărturii valoroase care demonstrează nu că femeia ar fi inaptă pentru abstracţiune, ci, dimpotrivă, că ea este indiferentă şi chiar scîrbită de aceasta.

Gina Lombroso:

„Am frecventat femei care s-au consacrat studiului, am adunat observaţii în diferite ţări şi m-am introspectat cu sinceritate, astfel

încît m-am convins că, din contră, între inteligenţa masculină şi cea feminină există diferenţe nu cantitative, ci calitative şi de orientare, care sînt legate nu atît de circumstanţele tradiţiei, obiceiurilor, cît de specifica funcţie căreia femeia îi e menită: maternitatea... Femeia, care se arată atît de interesată de tot ce o înconjoară, de tot ce poate vedea, simţi şi atinge, nu e interesată să cunoască marile legi care guvernează tocmai ceea ce-i răneşte simţurile şi spiritul. Setea ei de cunoaştere se îndreaptă chiar spre lucruri şi nu spre îndepărtatele cauze cărora acestea le dau ascultare; pe ea nu o interesează să numere bătăile unei inimi în suferinţă, ci să ştie de ce suferă aceasta... Femeia abordează universul cu ochi şi suflet de mamă. Plantele, animalele, oamenii nu sînt pentru ea chestiuni cognitive, ci fiinţe capabile să sufere şi să se bucure, fiinţe de care se simte legată nu prin cunoaştere, ci prin iubire. Ştiinţa pentru ştiinţă, arta pentru artă, credinţa pentru credinţă, tot ceea ce se situează la marginea concretului şi a utilului e lipsit de sens pentru femeie... S-a susţinut că această diferenţă de orientare intelectuală provine din lipsa ei de contact cu cultura, din faptul că, vreme de veacuri, fusese menită doar activităţilor casnice. Dar pasiunea nu are legătură nici cu cultura, nici cu deprinderile, nici cu aptitudinile... Din contră, de ştiinţă sau de teoriile abstracte sînt pasionaţi chiar şi oameni fără cultură, mulţi muncitori sau ţărani, care simt atari dorinţe tot atît de viu şi de dezinteresat, ca şi oamenii culţi. În clipele lor libere, meşteşugarilor şi plugarilor medievali le plăcea să discute despre artă şi religie. Şi astăzi mai vedem încă în multe sate ţărani care preferă, în locul unui cîştig mai mare, plăcerea de a cînta din cînd în cînd la vreun instrument sau de a sta la taclale despre cîte-n lună şi-n stele. Ce de astrologi şi de meteorologi mai sînt printre săteni! Nu arareori dăm, prin cîte un cătun, de un umil ceasornicar, de pildă, care a putut cumpăra, cu mari eforturi, un mic telescop şi care, ajuns mîndria locului, e tot timpul înconjurat de băieţi care vor să contemple firmamentul."

Sonia Kowaleska, celebra matematiciană, notează în cartea ei de *Amintiri:*

„Munca şi creaţia ştiinţifică nu au nici o valoare, pentru că nici nu aduc fericirea, nici nu fac omenirea mai bună. E o nebunie să-ţi pierzi tinereţea cu astfel de studii; e o nenorocire, mai ales pentru o femeie, să aibă facultăţi care să o împingă spre o sferă de activitate din care nu primeşte nici o bucurie."

Prietenul ei, matematicianul Mittag-Loeffler, povesteşte cum a lovit-o furioasa manie a brodatului, chiar cînd trebuia să candideze la Premiul Bourdin. Îndrăgostită de matematicianul Weierstrass, Sonia a fost împinsă spre munca ştiinţifică de iubirea pentru ştiinţa însăşi, lucru foarte masculin. Din Rusia scrie pentru Madame Loeffler:

„La Stockholm, unde trec drept apărătoarea emancipării feminine, am sfîrşit prin a crede că aveam, într-adevăr, datoria să mă consacru matematicilor şi asta şi fac. Dar aici sînt cunoscută drept mama lui Foufi."

Madame Loeffler confirmă:

„Descoperirea adevărurilor abstracte nici nu o interesa, nici nu o satisfăcea. De cum îi venea o nouă idee de genul acesta, trebuia să o stimulezi să o dezvolte. Producţia minţii ei nu trebuia să ajungă la umanitatea abstractă, ci să slujească drept omagiu cuiva de la care ea ar fi putut primi un dar echivalent".

OMUL, ACEST NESĂBUIT. Spiritul nu e rectiliniu, ci dialectic şi paradoxal. Omul obişnuieşte să plece de la premise logice şi realiste, pentru a ajunge la adevărate nebunii, la fantezie şi la morile de vînt: Parmenide, Columb, Don Quijote, Napoleon. Invers, femeia e ilogică şi nerealistă, necugetată; dar aderă la propriile nechibzuinţe cu o furie realistă şi conservatoare.

Bărbatul merge centrifug de la realitate la nesăbuit.

Femeia merge centripet de la nesăbuit la realitate.

Din această pricină, femeia nu a produs niciodată filosofie, pentru că oare ce-i mai nesăbuit decît un sistem filosofic? După ce *a demonstrat* că realitatea e imobilă, Parmenide trebuie că a rămas tot atît de liniştit şi de plin de el; pe cîtă vreme, soţia sa trebuie că

l-a privit cu amestecul acela de orgoliu, compasiune şi perplexitate cu care o mamă îşi priveşte copilul care se joacă serios de-a generalul-şef al unei armate invizibile.

LOGICĂ ŞI INTUIŢIE. Bărbatul *tinde* spre lumea abstracţiunii, a ideilor pure, a raţiunii şi a logicii. Femeia se mişcă mai bine în lumea concretului, a ideilor impure, a iraţionalului, a intuitivului.

Instinctul e logic, dar nu dă greş în problemele vieţii, care nu sînt niciodată logice. Omul eşuează de-a dreptul comic, cînd doreşte să aplice logica în viaţă. Nu există individ mai grotesc în viaţa cotidiană decît omul de ştiinţă sau filosoful: el se mişcă foarte comod într-un spaţiu cu *n* dimensiuni, dar se împiedică la fiecare pas sau uită de umbrelă în lumea cu doar trei. Valéry observă ce imperfect se mişca Henri Poincaré într-unul dintre atît de numeroasele universuri posibile.

Bărbatul crede numai în raţional şi abstract şi, de aceea, se refugiază în marile sisteme ştiinţifice sau filosofice; astfel încît, atunci cînd – aşa cum se întîmplă, mai devreme sau mai tîrziu – un atare Sistem se prăbuşeşte, el se simte pierdut, sceptic şi sinucigaş. Femeia crede în iraţional şi magic şi de aceea îşi pierde încrederea cu mare greutate, pentru că lumea nu i se poate revela mai niciodată absurdă faţă de cum o intuieşte la prima vedere. Acel *credo quia absurdum* e feminin, ca şi întreaga filosofie existenţialistă (deşi a fost făcută de bărbaţi; de bărbaţi, desigur, cu o puternică înclinaţie către feminitate). Raţionalizarea Universului şi a lui Dumnezeu e, în schimb, o activitate tipic masculină, o *nebunie* proprie bărbaţilor.

Din *această* cauză, eu nu cred în existenţialismul lui Sartre. Cea mai profundă cheie trebuie să i-o căutăm în primul roman, în greaţa pe care o simte pentru contingent şi gelatinos, în înclinaţia virilă către neted, matematic, curat şi raţional. Opera sa filosofică e dezvoltarea conceptuală a obsesiei lui subconştiente. Iar această dezvoltare trebuie să ducă, în mod fatal, la o filosofie raţionalistă şi platoniciană.

PROBA RULETEI. Inginerul Georges Itzigsohn juca la ruletă după un plan minuţios calculat, pe baza fluctuaţiilor, a statisticilor şi a calculului probabilităţilor. În pofida formaţiei sale ştiinţifice,

din facultatea de medicină, încîntătoarea lui soţie juca pariind pe zilele de naştere ale fiilor lor. Desigur, ambii pierdeau, pentru că altfel nu ar exista afacerea ruletei. Dar cîtă vreme inginerul pierdea *ştiinţific,* soţia lui pierdea *absurd*.

DESPRE ORIGINEA FEMININĂ A INDUSTRIEI. Otis Mason a demonstrat că femeia a fost inventatoarea a aproape tuturor artelor utile: de la primele idei despre agricultură şi creşterea vitelor, domesticirea animalelor, vopsele, ţesături, ceramică, medicină, fierberea şi conservarea alimentelor, împletirea răchitei, prelucrarea pieilor şi producerea diverselor făinuri. Industria e, iniţial, feminină, *cîtă vreme se menţine la scara domestică,* singura care, ca normă, o interesează şi o pasionează pe femeie.

În starea iniţială, industria e concretă şi, în consecinţă, feminină. Comerţul, bazat pe schimb şi mişcare, duce la abstracţiune şi, ca atare, la masculinizarea lumii.

Cînd ating dimensiuni gigantice şi devin abstracte, comerţul şi industria încetează să mai fie activităţi de femeie sau, cel puţin, aşa cum se petrece în lumea contemporană, tind să se masculinizeze. Şi se observă că nu rămîn în mîini de femeie *nici măcar* activităţile cele mai legate de feminitate, cum ar fi industria parfumurilor.

Industria casnică o pasionează pe femeie precum şi tot ce e legat de căminul ei, de bărbaţii şi fiinţele iubite. Adică, de perpetuarea speciei. Bărbatul se interesează de marea industrie sau de marele comerţ, căci e dornic de putere şi de nemurire.

IUBIREA DE OBIECTE. Jung spune că iubirea de obiecte e o prerogativă masculină, iar a face totul din iubirea pentru o fiinţă omenească e o trăsătură esenţialmente feminină. Afirmaţia e parţial adevărată, căci ar trebui spus, mai precis, că pe bărbat îl caracterizează *iubirea pentru condiţia de obiect,* adică pentru obiectele abstracte. Deoarece iubirea concretă a femeii pentru fiinţele care o înconjoară se proiectează asupra fiinţelor inanimate care sînt legate, într-un fel, de ele: o pipă, un costum, o jucărie şi, în general, asupra tuturor obiectelor care constituie universul domestic. E deosebit de

caracteristică femeii dorinţa de a se deplasa, cînd călătoreşte, cu maximum de obiecte din căminul său, dintre care multe nici nu au vreun scop, nici nu sînt imprescindibile, cu excepţia faptului că prelungesc căminul pe tărîmuri străine. Aproape că nu există soţ care să nu se certe cu soţia la facerea bagajelor, căci bărbatul tinde să voiajeze cu un minimum de impedimente, pe cînd femeia ar lua cu sine, dacă ar fi posibil, casa întreagă.

MAMA MLAŞTINĂ. Mama e noroiul originar din toate mitologiile primitive. Ura lui Weininger faţă de mama sa se manifestă în ura faţă de feminin, în general, şi faţă de mlăştinos, inform şi murdar. *De aici decurge platonismul său*. El aspiră să fie cît mai departe cu putinţă de mlaştină, într-un *topos uranos*.

DAR ARE, OARE, SUFLET FEMEIA? Pentru tînărul Weininger, e foarte clar: NU. Pentru el, la fel ca pentru Aristotel, principiul masculin e activ şi formator, *logosul,* pe cînd principiul feminin constituie *materia pasivă;* sufletul e *formă, entelehie şi, ca atare,* lipseşte din femeie.

În termeni mai puţin filosofici: femeia e un soi de protoplasmă vîscoasă, care adoptă orice formă, pentru că nu are nici una. De aici decurge notoria sa aptitudine pentru teatru şi simulare. De aici decurge faptul că opiniile ei sînt cele ale soţului sau ale amantului său (cf. *Two or Three Graces,* de Huxley).

În consecinţă, cînd e vorba de femei, *cherchez l'homme*.

ATEISM. Sectă religioasă.

DUŞMANII FILOSOFIEI. A vorbi de rău filosofia e, inevitabil, a face şi filosofie. Dar proastă.

Din ce locuri sînt recrutaţi aceşti hulitori? Prima lor legiune se află în laboratoare. Oamenii care studiază ştiinţa pozitivă sînt adeseori fiinţe ale secolului al XIX-lea care trăiesc în secolul al XX-lea. Ei afirmă că se limitează la fapte – faimoasele fapte!– şi numai la ele. Dacă îi întrebi care sînt ele, îţi arată un metru, o balanţă, o coloană de cifre, un termometru, o greutate, cîteva minerale, un reşou, anumite

plăci spectrografice. Te avizează că a lua un metru şi a măsura o lungime sînt fapte, pe cînd a face speculaţii despre ce e şi ce nu e măsurarea este filosofie, adică pură şarlatanie. Acum au devenit mai prudenţi, pentru că au auzit spunîndu-se că celebrul lor Metru Etalon – un soi de Lenin sub clopot de sticlă al oamenilor de ştiinţă – s-a arătat a fi un delincvent. Dar, în pofida tuturor cacealmalelor epistemologice care li s-au făcut, oamenii de ştiinţă rîd mai uşor de un tratat decît de un metru. Cel puţin, eu am dat de multe ori de ei chefuind în faţa unui tratat de filosofie, dar niciodată nu l-am găsit pe vreunul dintre ei rîzînd în faţa unui metru, chiar dacă nu avea clopot de sticlă. Desigur, cînd îl întrebam care era motivul zarvei, omul începea o bîlbîită explicaţie de sorginte metafizică.

A doua legiune se află pe străzi, în cafenele, la şuetele de după prînz, în birourile oamenilor de afaceri şi ale oamenilor practici („Nu-mi veni mie cu filosofii!“). Cu alte cuvinte, printre oamenii *realişti*, domnii aceia care se tem de numărul 13 bat în lemn cînd vorbesc de sănătate, rîd în 1491 de aducătorul unui proiect de descoperire a Americii, aceiaşi care au combătut succesiv antipozii, umbrela, mitraliera, radioactivitatea, teoria lui Einstein, microbii, undele hertziene. Mai pe scurt: printre „realiştii“ care strălucesc respingînd viitoare realităţi. Oamenii aceia îşi rîd de filosofie, o consideră sinonimă cu şarlatania, o combat, o consideră dăunătoare pentru bunele obiceiuri şi stabilitate. Şi o fac în fraze fondate pe ameţitoare şi inconştiente postulate metafizice. Pentru că, aşa cum spune Goblot: *„Le philosophe est le moins métaphysicien des hommes; le savant l'est un peu plus que lui; le vulgaire l'est éperdument.“*

FIDELITATEA FEMEII. Weininger nu menţionează în vasta lui insultă că, atunci cînd toţi discipolii – cu excepţia lui Ioan – îl părăsiseră pe Iisus de frica gloatei, patru femei l-au urmat pînă la sfîrşit, iar printre ele era şi o prostituată.

Nici nu aminteşte că în spatele multor oameni mari – Edip, Sfîntul Augustin, Grahii, macabeii, Sfîntul Francisc, Abélard, Goethe, Nietzsche, Schopenhauer, Napoleon – se afla cîte o femeie.

E ONORABIL, OARE, SĂ NU FII COMUNIST? Marx a luat de la Hegel aşa-numita metodă dialectică. Cu ce motiv şi în ce măsură se poate afirma că dialectica hegeliană poate să fie învestită cu calitatea de fundament al materialismului nu e o temă de dezvoltat aici; îmi voi îngădui să amintesc analiza făcută în *Oameni şi angrenaje*. Acum mă interesează doar să subliniez că majorităţii comuniştilor li se pare că teoria „dezvoltării prin contradicţii“ legitimează orice clasă de greşeli. Luată în această atît de rodnică accepţie, dialectica e aptă să justifice orice serie de greşeli ale Internaţionalei Comuniste. Dar e dublu paradoxal faptul că ei abandonează brusc metoda dialectică, pentru a se instala confortabil în ceea ce numesc „logica metafizică“, logica lui Da sau Nu. Nici un fel de sinteză dialectică – o antiteză ireductibilă.

Acum sîntem în toiul luptei pe viaţă şi pe moarte între capitaliştii nord-americani şi comuniştii ruşi. Se pare că, acum, cea mai bună tradiţie hegeliană ne-ar putea sugera o sinteză, un soi de „negarea negaţiei“, aşezîndu-ne deasupra ambelor tabere. Eroare crasă: ori eşti cu Moscova, ori eşti cu Wall Street; ori semnezi smerit orice hîrtie care ne prezintă Partidul Comunist (în numeroasele-i ipostaze inocente), ori eşti un lacheu al imperialismului yankeu. Surprinzător, neohegelienii aceştia decid că eternul proces dialectic a luat sfîrşit. Cu aceeaşi filosofică neruşinare cu care profesorul Hegel a declarat că încarnarea Ideii culminase în Statul Prusac şi în organizarea sa poliţienească. A fost mare păcat pentru simetria metafizică faptul că istoria şi-a urmat cursul, ignorînd decizia profesorului Hegel. Dar iată că profesorii de la Academia din Moscova decid să facă acelaşi lucru, fără ca eşecul maestrului să le servească drept lecţie.

Cineva poate să nu fie comunist şi totuşi să fie străin de Wall Street şi chiar să dorească un regim social mai uman şi mai drept, şi putem demonstra lucrul acesta indicînd, pur şi simplu, astfel de persoane. Lista i-ar putea include pe aproape toţi gînditorii şi scriitorii din Occident: Thomas Mann, Albert Einstein, Bertrand Russell, Hermann Hesse, Mahatma Gandhi (sic!), Benedetto Croce, Nikolai Berdiaev, G.K. Chesterton, Miguel de Unamuno, Jacques Maritain, Georges Bernanos, Max Scheler, Martin Buber.

Cît priveşte teoria, se poate susţine că antiteza New York–Moscova trebuie să fie depăşită printr-un fel de societate socialistă netotalitară, bazată pe *comunităţi* autentice, nu pe maşini sociale. Nici individualismul capitalist, nici colectivismul sovietic nu sînt soluţii cu adevărat umane, căci omul nu e nici un eu izolat, nici un angrenaj, ci o fiinţă în comuniune cu semenii săi.

E tragic şi sinistru că fanatismul şi reaua-credinţă difuzează sofismul: „ori comunist, ori fascist". Pare că, inevitabil, trebuie să fim – şi de o parte, şi de alta – partizani ai terorii, ai răzbunării, ai oprimării, ai calomniei, ai duplicităţii şi ai servilismului care caracterizează toate regimurile totalitare.

SFIALĂ FILOSOFICĂ.

„În majoritate, filosofii sînt timizi de la natură şi urăsc neaşteptatul. Puţini ar fi legitim fericiţi ca piraţi sau lotri. În consecinţă, inventează sisteme care fac viitorul calculabil, cel puţin în linii fundamentale. Supremul practicant al acestei arte a fost Hegel." (Russell)

ROMANCIERI ŞI PERSONAJE. Diferenţa dintre un scriitor care creează un personaj nebun şi un nebun rezidă în faptul că scriitorul poate reveni din nebunie.

De aici naivitatea celor care îşi închipuie că Dostoievski e un personaj al lui Dostoievski. Desigur că o mare parte din el trăieşte în Ivan Karamazov, în Dimitri, în Alioşa, în Smerdiakov. Dar nu e de presupus, de aceea, că Dimitri ar fi în stare să scrie *Fraţii Karamazov*.

Între roman şi viaţă există aceeaşi diferenţă ca între somn şi trezie: scriitorul schimbă, travesteşte realitatea, pentru a executa acte dorite, la infinit. Şi, la fel ca în vise, schimbările, travestiurile sînt aproape întotdeauna inconştiente.

DESPRE DORMIT.

„Á propos du sommeil, aventure sinistre de tous les soirs..."
(Baudelaire: *Journaux intimes*)

DEDUBLAREA CREATORULUI. Protagoniştii lui Anouilh sînt aproape întotdeauna băieţi care se agaţă de iubirea absolută şi de puritate;

chiar şi cu preţul morţii, ei refuză să se maturizeze, adică, *să se relativizeze*. Timpul relativizează întotdeauna şi, inevitabil, purul devine impur, iar iluzia – realitate. Să te „maturizezi" înseamnă să îmbătrîneşti, să-ţi murdăreşti mîinile, să capeţi bun-simţ, să te îmburghezeşti, să intri în jocul convenienţelor şi al raţiunii; adică să devii un porc.

Creon e omul matur. Antigona – fata care refuză să accepte viaţa aşa cum este, care refuză să joace sinistrul joc al existenţei. Unde e Anouilh? Visurile lui, dorurile lui cele mai adînci, nostalgiile lui cele mai tenace sînt în Antigona. Dar viaţa lui reală, eroismul lui cotidian şi sordid – în Creon.

RELATIVISM ESTETIC. Faimosul „criteriu al experţilor": e frumos ceea ce experţii consideră frumos. Bach îi e superior lui Strauss, pentru că aşa afirmă experţii.

Obiecţie: cum ştim că un domn e expert? Pentru că îl preferă pe Bach lui Strauss.

Rezultat: Bach îi e superior lui Strauss, pentru că aşa afirmă domnii care îl preferă pe Bach lui Strauss.

FILOSOFIA ISTORIEI. După propria mărturisire, cînd şi-a scris *Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci,* Paul Valéry nu ştia nimic despre acest personaj. Nu se poate nega că sistemul are avantaje: îţi permite să emiţi, cu absolută puritate, ideea proprie despre Leonardo, fără să te incomodeze, aşa cum se întîmplă întotdeauna, realitatea istorică – murdară, contingentă, arbitrară, dificil de sistematizat. De aceea e normal ca autorii de biografii să plece de la o concepţie apriorică şi apoi să scurme puţin, pentru a găsi elemente care să i se potrivească. Aşa se elaborează Perioade ce reprezintă Avariţia, sau Fanatismul Sfericităţii Pămîntului, sau Spiritul Vizionar, sau Generozitatea Reginelor.

La capătul opus se află profesorii care susţin doctrina „faptelor"; stimulaţi de diverse confuzii generoase, ei susţin că istoricul trebuie să se limiteze cu umilinţă la fapte. Dar la care? Îmi imaginez că nici unul dintre aceşti istorici nu va avea pretenţia să se mărginească la *toate,* căci, în acest caz, ar trebui notată nu numai cantitatea exactă de bovine existentă la Ninive în momentul distrugerii ei, ci şi, cu mare grijă, poziţia labelor şi starea sistemelor lor nervoase.

Dacă nu se acceptă acest program grandios, e evident că va trebui *să selecţionăm* faptele, şi aici vine ce-i mai nostim. Căci se întîmplă că oneştii profesori care vorbesc despre obiectivitate se văd obligaţi să aleagă dintr-o infinitate de fapte şi, pentru a opta, e necesar un *criteriu*, iar cuvîntul *criteriu* e timidul sinonim al cuvîntului *teorie*. Pricină pentru care nu vom scrie Istoria, ci Istorii*le*. Pentru o şcoală va fi mai important să semnaleze apariţia maşinii cu aburi; pentru alta – răscoala husită.

Conştient sau inconştient, o istorie e precedată de o filosofie a istoriei; şi în această dilemă e de preferat ca ea să fie precedată de o filosofie conştientă, căci altfel o va preceda una de cea mai proastă calitate. Astfel, profesorii care se imaginează scutiţi de şarlatanismul filosofic, pentru că se limitează la enumerarea de tancuri şi generali, profesează, pur şi simplu, o confuză metafizică militaristă a istoriei.

PURISM. După cum se ştie, constă în a scrie ca şi cum am trăi cu patru sute de ani în urmă la Talavera de la Reina.

Există multe căi de a obtura comunicarea dintre oameni. Aceasta este aceea pe care o apreciază cel mai mult profesorii de gramatică.

LIMBI PURE. Ce să credem despre doctrina care sugerează aplicarea filosofiei lui Hegel sau funcţionarea unui radio cu termeni precum: „caretă“, „bou“, „coif“, „război“, „corn de vînătoare“ şi „Nibelung“? Această doctrină au proclamat-o sus şi tare gramaticienii nazişti. Şi – deşi fără ajutorul lagărelor de concentrare – ea exprimă destul de bine idealul academicienilor francezi şi spanioli.

DICŢIONARE. Nici Shakespeare, nici Cervantes, nici Dante, nici Montaigne nu s-au putut bucura de beneficiile unui Dicţionar al Academiei. Faptul acesta explică mulţimea de erori care le urîţesc operele şi pe care multe manuale au precauţia să le semnaleze. Poate că din dorinţa ca ele să nu se mai repete.

ÎNTRE AVENTURĂ ŞI TURNUL DE FILDEŞ. Prăbuşirea vremurilor noastre suscită două atitudini opuse ale artiştilor şi ale intelectualilor: lansarea în aventură şi acţiune (Malraux, T.E. Lawrence, Saint-Exupéry); sau refugiul în turnul de fildeş (Valéry, Borges).

Acţiune sau contemplaţie, existenţă sau esenţă. Probabil că în ambele cazuri acţionează aceeaşi forţă misterioasă care caută ordinea în mijlocul haosului furios; căci omul tinde mereu – poate că din spaimă cosmică – să caute ordinea, instaurînd fie ştiinţa, religia, statul, artele, sistemele filosofice, fie poliţia.

În faţa gelatinosului univers de lucruri şi fiinţe, eroul din *Greaţa* simte nevoia să se refugieze în universul oţelit şi curat al necesarului. Din cele mai întunecoase adîncuri ale trupului urcă spre spirit o instinctivă silă de dezordine, iar anxietatea fizică devine anxietate metafizică.

Aventura şi turnul de fildeş se pot chiar nimeri într-una şi aceeaşi persoană, în virtutea legii psihologice, deja întrevăzute de Heraclit, a *enantiodromiei* regulatoare a contrastelor. Pascal a trecut de la esenţialismul matematic la existenţialismul mistic; Saint-Exupéry trecea de la aventură la mecanică şi la matematici.

Extrovertitul fuge spre acţiune, pe cînd introvertitul se închide în turnul de fildeş. Dar toţi avem în germen ambele personaje, astfel încît ele marchează ritmul vieţii noastre, aşa cum spune Goethe, într-o armonică succesiune. Dar întunericul şi teroarea pot face ca matematicianul sau poetul să nu mai iasă niciodată din turnul lor în haos; iar căldura luptei, ameţeala aventurii, beţia sîngelui şi a morţii îi pot împiedica pe oamenii asemenea lui Lawrence al Arabiei să revină în turnul lor, pentru a se dedica mult doriţilor clasici. Şi astfel, în epoci haotice ca a noastră, unul din cele două euri poate rămîne cufundat în adîncul inconştienţei, iar ritmul armonic se rupe.

LIMBA ŞI VIAŢA. Încă din vremea cînd Platon dezbătea chestiunea, unii profesori emiteau deznădăjduita teorie a raţionalităţii şi a stabilităţii limbii. Din nefericire, realitatea pare să nu ţină aproape deloc seama de dorinţele noastre, şi melancolica tendinţă generează nenumărate nefericiri.

Întortocheatul proces din care face parte omul social promovează continua transformare a limbii într-atît încît, dacă la un moment dat s-ar impune o limbă logic perfectă – precum esperanto –, după două secole deja vor fi explodat cadrele sintaxei, ale lexicului şi ale foneticii sale. Poporul, asemenea copilului şi creatorului, se exprimă cu ajutorul imaginilor; iar cuvintele, care erau menite să reţină un sens unic, devin echivoce, oblice şi chiar opusul lor, cum se întîmplă cu

vorbele *nimio*[1] şi *álgido*[2]. Drumul limbilor e la fel de întortocheat şi iraţional ca şi viaţa. Altfel latina nu s-ar fi transformat în spaniolă şi azi am vorbi precum Cicero, sau Buddha, sau Dumnezeu mai ştie cum.

PASCAL.

„Écrire contre ceux qui approfondissent trop la sciences."
(Descartes)

CIVILIZAŢIE ŞI BARBARIE. Sarmiento[3] îl duce pe Quiroga[4] foarte adînc în sine; el e pentru *caudillo*[5] ce e supereul pentru inconştient. Îl insultă, îl ia în rîs, îl ridiculizează, dar cît de mult îl admiră, cît de secret îl înţelege şi-l simte!

[1] În limba spaniolă, adj. *nimio (-mia)* are următoarele sensuri: „excesiv, exagerat"; „nesemnificativ, fără importanţă"; „prolix, minuţios, scrupulos" (n.tr.).

[2] În limba spaniolă, adj. *álgido (-da)* are sensurile: (*despre perioade de timp*) „foarte rece" şi *(fig., despre momente sau epoci dificile sau despre momente care culminează cu unele procese organice, fizice, politice, sociale etc.*) „foarte critic", „culminant" (n.tr.).

[3] Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), scriitor şi fost preşedinte al Argentinei (1868-1874), a scris, printre altele, romanele *Facundo* (considerat capodopera sa) şi *Civilización y barbarie* („Civilizaţie şi barbarie"). A călătorit în Europa, unde i-a cunoscut pe Honoré de Balzac şi George Sand. Proza viguroasă şi analiza atentă a societăţii americane a epocii sale l-au consacrat ca pe unul dintre precursorii marelui roman latino-american. A mai scris *Campaña del Ejército Grande, aliado de Sud América* („Campania Marii Armate, aliata Americii de Sud", 1852), *Conflictos y armonías de las razas en América* („Conflicte şi armonii ale raselor în America", 1883) şi *La vida de Dominguito* („Viaţa lui Dominguito", 1885) (n.tr.).

[4] Scriitorul uruguayan Horacio Quiroga (1878-1937) debutează ca modernist, dar e profund influenţat de lecturile din Poe, Maupassant, Kipling şi Cehov. Renunţă la proza modernistă în favoarea celei de mister şi teroare. Prieten cu Leopoldo Lugones şi fascinat de tropice, devine fermier în provinciile Chaco şi Misiones, care sînt scena celor mai multe dintre povestirile sale. Cu excepţia celor două romane, *Historia de un amor turbio* („Istoria unei iubiri tulburi", 1908) şi *Pasado amor* („O iubire trecută", 1929), scrie numai povestiri, prin care se afirmă ca un maestru al prozei scurte realiste, studiind comportamentul uman în înfruntarea cu stihiile naturii exuberante. Dintre cele mai cunoscute volume, amintim: *Cuentos de amor, de locura y de muerte* („Povestiri de iubire, de nebunie şi de moarte", 1918), *Cuentos de la selva* („Povestiri din selvă", 1918), *El salvaje* („Sălbaticul", 1919), *Anaconda* (1921), *El desierto* („Deşertul", 1924), *Los desterrados* („Exilaţii", 1926) şi *El más allá* („Lumea de dincolo", 1935) (n.tr.).

[5] Un *caudillo* este, mai ales, un şef militar, întotdeauna autoritar, dar poate fi şi liderul unei comunităţi, bresle etc. În Spania a fost apelativul aplicat generalului Franco (n.tr.).

GÎNDITORI ÎN STARE CHIMIC PURĂ.

„Ar fi rezonabil ca între gînditor şi om să existe cea mai mică diferenţă posibilă". (Kierkegaard)

LIMBAJUL ARGENTINIAN. Unamuno:

„Poporul spaniol, al cărui nucleu de concentrare şi unitate istorică l-a constituit castiliana[1], s-a întins în ţări vaste şi nu va avea personalitate proprie cîtă vreme nu posedă un limbaj în care, fără să abdice cîtuşi de puţin de la modul său caracteristic de a fi, fiecare dintre ţările care vorbesc această limbă nu va găsi în ea cea mai adecvată şi perfectă expresie a sentimentelor şi a ideilor sale... Şi bine fac hispano-americanii care îşi revendică hrisoavele vorbirii proprii, cei care, în Argentina, numesc limbă naţională splendida spaniolă din marele poem Martín Fierro[2]."

O gîndire similară dezvoltă, deşi o exprimă paradoxal, doctorul Mario Bonfanti[3], memorabilul filolog fabricat de H. Bustos Domecq[4]:

„Cei care se spetesc guiţînd că rîvna de a sălta cu ranga şi de a alinta noua parla indo-castiliană e treabă de novici îşi dau cît se

[1] Castiliana, dialect vorbit iniţial în cele două Castilii spaniole, a fost nucleul limbii literare spaniole; numele său este dat astăzi, în Spania, dar mai ales în America hispanică, limbii spaniole în general (n.tr.).

[2] Scriitorul argentinian José Hernández (1834-1886), considerat marele poet naţional argentinian, e autorul poemului epic *El gaucho Martín Fierro* (1872); în 1879, apare continuarea acestui poem, *La vuelta de Martín Fierro* („Întoarcerea lui M.F."). În post-scriptum-ul adăugat în 1974 la prefaţa scrisă pentru una dintre ediţiile volumului *Recuerdos de provincia* („Amintiri din provincie"), Borges îşi admonestează în chip imaginar compatrioţii: „Dacă în loc să canonizăm *Martín Fierro* am fi canonizat *Facundo*, istoria noastră ar fi fost alta, şi mai bună". La rîndul său, şi tot într-o prefaţă, aceea în formă de dialog scrisă pentru eseurile din *El escritor y sus fantasmas (Scriitorul şi fantasmele sale*, care apare în acest volum de eseuri), Sábato arată că literatura argentiniană a marcat cu opere esenţiale marile crize trăite de naţiune. Sábato se exprimă întotdeauna elogios la adresa poemului naţional şi-i apreciază îndeosebi filonul social, considerîndu-l expresia exilului pe care *gaucho* îl trăieşte în propria sa ţară, dar şi a problemelor spirituale ale omului din toate epocile (n.tr.).

[3] Personaj al mai multor povestiri satirice şi umoristice din seria celor scrise împreună de J.L. Borges şi A. Bioy Casares (n.tr.).

[4] Iniţial, un pseudonim sub care au scris împreună Borges şi Bioy Casares, H. Bustos Domecq devine, la rîndul său, un personaj important al scrierilor satirico-umoristice ale celor doi (n.tr.).

poate de limpede pe față veștejita condiție de pazvanți, dacă nu de ghiuji vlăguiți și istoviți."

Ceea ce în spaniola curată vrea să spună: „În America nu trebuie să scriem ca doctorul Bonfanti".

Acest lingvist, care ne furnizează vorbe precum *marbete*[1], *chascarrillo*[2] și *tíovivo*[3], și nu se oprește în fața unor orori cum e *contralorear*[4], aparține aceleiași caste a prozatorilor capabili să murdărească încă o pagină, pentru a evita repetarea unui *que*[5], de parcă umila repetare ar putea fi și mai rea decît restul producției sale.

Purismul din Spania e o calamitate destul de gravă, din cauza Academiei: dar acolo te întîlnești frecvent cu oameni care, în pofida barbarelor lor nume de familie, sau tocmai din pricina lor, sînt cu atît mai spanioliști decît madrilenii, încît le imită chiar și barbarismele. Și astfel, luînd drept o eleganță de limbaj ceea ce pur și simplu e confuzia metropolitană între dativ și acuzativ, ne spun: *les conocimos en la calle*[6] sau *la dimos un libro*[7].

Nu că m-aș erija în apărător al coerenței gramaticale și al normelor sacre. Dar pur și simplu apăr dreptul de a rămîne cu propriile noastre barbarisme.

MAREA CLARITATE A EVULUI MEDIU. Gustave Cohen stabilește diferențele – avantajele – creștinismului francez; cel spaniol e sumbru, cel italian – păgîn etc.; cel francez, în schimb, „în ordine

[1] În limba spaniolă, un *marbete* denumește orice fel de „etichetă" și „marcă" (n.tr.).
[2] În limba spaniolă, un *chascarrillo* e o „anecdotă" sau o „povestire scurtă și amuzantă" (n.tr.).
[3] În limba spaniolă, un *tíovivo* e un „carusel" (n.tr.).
[4] În limba spaniolă, un *contralor* e „controlorul efectelor și al fondurilor militare ale unui corp de artilerie", iar *contralorear* denumește activitățile acestuia de „a controla", „a contrasemna", „a autoriza" (n.tr.).
[5] În limba spaniolă, *que* e pronumele relativ „care", „pe care" și conjuncția „că", „să", astfel încît apare cu foarte mare frecvență în limbă.
[6] În limba spaniolă, „i-am cunoscut în stradă": construcția păcătuiește prin folosirea pronumelui *les* de dativ, în locul pronumelui *los* de acuzativ, cum ar fi fost normal, greșeală cunoscută sub numele de *leísmo* (n.tr.).
[7] În limba spaniolă, „ei i-am dat o carte"; construcția păcătuiește printr-un fenomen similar: e folosit pronumele *la* de acuzativ, în locul pronumelui *le* de dativ, cum ar fi fost normal, greșeală cunoscută sub numele de *laísmo* (n.tr.).

filosofică, va fi rațional și sub multe aspecte raționalist". Asta e. Un exemplu: Sfîntul Thomas d'Aquino.

STRATURILE IUBIRII. Celor trei straturi ale ființei omenești – carnea, sufletul, spiritul – le corespund trei manifestări ale iubirii, de la cea riguros animalică și instinctivă pînă la iubirea spirituală, fenomen caracteristic omului. Dar ele nu apar în spații ermetice, nici nu sînt statice sau definite, căci tot ce se referă la viață e dinamic și contradictoriu. Astfel încît e ușor să discernem în cea mai elevată iubire spirituală – Sfînta Teresa[1], San Juan de la Cruz[2] – unele nuanțe sexuale, ca niște neașteptate tonuri spirituale în iubirea fizică.

DORINȚA FIXIȘTILOR. Ideea de a fixa o limbă vine din ingenua credință în neîntrecuta ei perfecțiune. Persoane lacome și uimite te somează să o păstrezi într-o vitrină, ferită de praf, departe de riscurile străzii, de vulgul ignar, de scriitorii barbari și nerespectuoși. Nemulțumiți doar cu vanitoasa satisfacție de a fi în posesia celei mai bune limbi, ei pretind să fie și depozitarii ei absoluți. Rezultatul e știut: și ei sfîrșesc prin a trăi într-o vitrină, veghind un cadavru îmbălsămat, în timp ce spiritul limbii hoinărește prin oraș.

Chestiunea vitrinei începe pentru noi în 1492, cînd Nebrija[3] îi spunea Isabelei[4] că limba castiliană era „de-acum atît de sus, încît

[1] Teresa de Cepeda y Ahumada (1515-1582) a fost o călugăriță carmelită și scriitoare mistică spaniolă sub numele de Sfînta *Teresa de Jesús* („Teresa lui Iisus"). În 1614 a fost beatificată, iar în 1622 a fost canonizată de Papa Grigore al XV-lea. Numele său apare în Calendarul catolic la 15 octombrie (n.tr.).
[2] Juan Yepes Álvarez (1542-1591) a fost un călugăr carmelit și poet mistic, considerat a fi cel mai mare poet spaniol al tuturor timpurilor, sub numele de Sfîntul Ioan al Crucii (*Juan de la Cruz)*. La vîrsta de 25 de ani a cunoscut-o pe Sfînta Teresa, împreună cu care a întreprins reforma Ordinelor Carmelite. A fost canonizat în 1726 și proclamat doctor al Bisericii în 1926. Numele său apare în Calendarul catolic la 14 decembrie (n.tr.).
[3] Antonio Martínez de Cala, cunoscut ca Elio Antonio de Nebrija (1441-1522) a fost un umanist spaniol, autor al unor celebre lucrări de filologie și gramatică, dintre care cea mai cunoscută și mai importantă este *Gramática de la lengua castellana* („Gramatica limbii castiliene", 1492), primul studiu de acest gen consacrat unei limbi romanice. În 1493, pentru meritele sale, Fernando și Isabel, Regii Catolici, l-au numit poet laureat (n.tr.).
[4] Isabel I *la Católica* (1451-1504) a fost mai întîi regină a Castiliei (1474-1504). Fiica lui Juan al II-lea de Castilla și a Isabelei de Portugalia, ea s-a căsătorit în secret cu Fernando de Aragon în 1469. Fondatoare a unor instituții religioase și reformatoare a ordinelor monahale, Isabel a sprijinit și călătoria lui Columb (n.tr.).

mai curînd i se putea aştepta decăderea decît urcarea pe noi culmi“. Că Nebrija greşea, aşa cum fatalmente greşesc toţi autorii de gramatici, o demonstrează existenţa unor mari scriitori posteriori acelui moment primejdios: Cervantes, Quevedo, Góngora, Lope, Rubén Darío, Unamuno, Baroja, Ortega, Sarmiento, Hernández[1].

Cu teleologică ingenuitate, bietul Nebrija credea că epoca lui era ceva enorm şi special. O naivitate asemănătoare celei a lui Saint-Pierre, pentru care pepenii verzi fuseseră creaţi cu feliile marcate, pentru a facilita consumarea lor în familie. Pretindem că evoluţia de milioane de ani, trecînd prin amibe şi megaterii, a avut loc pentru ca Omul Contemporan să se bucure de anume privilegii, fără să observăm că una dintre iremediabilele caracteristici ale acestui Om e aceea că este din ce în ce mai puţin Contemporan, cu fiecare minut care trece.

CU PRIVIRE LA EXISTENŢA OMULUI. Sîntem asemenea puşcăriaşilor pe viaţă care construiesc bărcuţe într-o sticlă sau creioane colorate.

CLASICI. Versiunea spaniolă a cărţii *Divina proporţie* apărută la Buenos Aires mă cufundă în complicate meditaţii. Ediţia magnifică, preţul ridicat, titlul frumos şi conţinutul obscur îi decid soarta: cadou cu ocazia zilei de naştere. Şi cine, Dumnezeule, se va pune să-l descifreze pe Luca Pacioli pentru simplul fapt că a împlinit treizeci şi cinci de ani?

Vorbind în linii generale, destinul oricărui clasic e, în cele din urmă, acela de cadou cu ocazia zilei de naştere. Căci, atunci cînd te afli lîngă un portofel sau un buchet de flori, poţi să fii sigur că aparţii Istoriei Literaturii, dar şi Istoriei Ignoranţei.

VESTITUL BUN UZ GRAMATICAL. O persoană care respectă Gramatica nu s-ar coborî niciodată pînă la o frază precum: „Astăzi se fac, domnule, după socoteala mea, o lună şi patru zile...“ Această barbară neconcordanţă, transformare a acuzativului în subiect, e un semn de proastă educaţie gramaticală. Deşi

[1] A se vedea nota 2, p. 203, despre *Martín Fierro* (n.tr.).

poate că ar putea fi un indiciu al dispreţului pe care Cervantes îl simţea pentru pedanţi.

Că veni vorba de el, cea mai mare parte a preceptorilor se vor apuca sau deja se vor fi apucat – lectura gramaticilor nu e una dintre pasiunile mele – să-i caute cine ştie ce justificare logică sau editorială. Şi, în ultimă instanţă, nu vor lipsi cei care să ridice greşeala aceasta la rangul de excepţie sugerată de „bunul uz“. Celebrul bun uz care avea să fie atît de uşor de observat cîteva secole mai tîrziu, cînd existau toate garanţiile că aventurierul acela care scria la pîrnaie era un geniu literar.

Căci cu incorectitudinile gramaticale este la fel ca şi cu loviturile de stat: dacă autorii lor dau greş, lovitura e numită „o sinistră încercare“, iar liderii sînt calificaţi drept „tîlhari“; dar, dacă sînt victorioşi, ea marchează o dată istorică şi liderii devin eroi şi modele patriotice demne de imitat.

DESPRE CHEIA ISTORIEI. Privim Istoria prin propriile noastre experienţe şi nu vedem decît ceea ce putem vedea, la fel ca atunci cînd citim un roman. Cînd sîntem copii, ea ne apare ca o sumă de bătălii; mai tîrziu, ca o succesiune de probleme amoroase sau lupte economice, sau politice, sau religioase; în cele din urmă, sfîrşim prin a întrezări ceva asemenea unei lupte metafizice între Bine şi Rău.

Toate versiunile au şi o parte de adevăr, pentru că întotdeauna Istoria a fost făcută de fiinţe care au ceva de copil, de tînăr, de om matur şi de metafizician. Aceste stări sînt reciproc contradictorii, dacă sînt luate separat. Generalii care se înfruntă pe cîmpurile de luptă pot fi jucăriile unei intrigi amoroase de palat sau ai unei puternice maşinaţiuni financiare; şi cu toţii, amanţi şi căpitani ai finanţelor, sînt în general, la rîndul lor, jucării ale unei obscure bătălii între forţele Binelui şi ale Răului.

PREMII LITERARE. Louise Colet, femeia care l-a dus la disperare pe Flaubert, a fost amanta lui Victor Cousin, Victor Hugo, Alfred de Musset şi Alfred de Vigny. Şi – ce întîmplare! – a obţinut

de patru ori premiul pentru poezie pe care îl ofereau anual aceşti patru cavaleri. Scria, cu toate acestea, atît de prost, încît chiar şi Flaubert îşi dădea seama.

SAINTE-BEUVE. Urît, fără noroc la femei, trădător al celor mai buni prieteni, lipsit de talent creator, a crezut că destinul său era critica. Dar şi acolo era nevoie de capacitate creatoare, de genială intuiţie. Rezultatul: i-a ignorat pe trei dintre cei mai mari scriitori ai tuturor timpurilor – Balzac, Stendhal şi Baudelaire.

Şi încă i se mai aduc omagii!

STILUL LUI STENDHAL. Ca romantic genuin, el simte pentru pseudoromantici acelaşi dispreţ pe care spiritele autentic religioase îl nutresc pentru fericiţi. Îşi bate joc de cei care pun *coursier* în loc de *cheval,* apără adevărul de stilul pompos şi de mistificare. Puterea acestui om, poate secretul dăinuirii lui, rezidă în faptul că exprimă fapte romantice într-o proză seacă şi antiromantică: paradoxal, efectul e dublu. Ceva similar cu ce i se întîmplă lui Kafka; acesta îşi descrie coşmarurile cu un realism liniştit:

„Un cuvînt ridicol sau pur şi simplu exagerat a fost de multe ori de ajuns, ca să mă facă să pierd lucrurile cele mai frumoase. De pildă, la Wagram, lîngă tunul care ardea printre ierburi, un colonel glumeţ, prieten cu noi, a exclamat: «Asta e o bătălie de giganţi!» Impresia de măreţie mi s-a risipit pentru tot restul zilei."

HUDSON OPINEAZĂ DESPRE LARRETA[1]. Într-o scrisoare adresată lui C. Graham:

„Stilul prea elevat şi academic e monoton; niciodată nu te înalţi şi nu cobori de la un atare nivel, unde nu sînt nici vîlvătăi, nici străluciri. Pe loc m-am consolat, lăsîndu-l pe don Ramiro să ia Infernul lui Dante. Infernul era mai real, mai uman, pentru Dante decît Ávila şi ofilita sa aristocraţie a secolului al XVI-lea pentru Larreta... Protagonistul lui e nebun, om de acţiune, asasin, erou, sfînt şi mistic; dar nu face nici cît o ceapă degerată ce va fi şi ce va face: tot timpul se ştie că nu e decît un manechin."

[1] Enrique Rodríguez Larreta (1875-1961), romancier argentinian, a fost una dintre figurile cele mai importante ale modernismului hispano-american. A scris numeroase poeme, romane, piese de teatru şi eseuri, printre care străluceşte romanul istoric *La gloria de don Ramiro* („Gloria lui don Ramiro", 1908) (n.tr.).

STILUL LUI FLAUBERT. Julien Green în al său *Journal:*

„Am recitit Herodiada, fără plictiseală, dar şi fără entuziasm, fără admiraţie sinceră pentru toate giuvaiericalele cu epitete. Îmi vine în minte că această perfecţiune continuă are ceva inuman şi omoară, în trecere, fiecare frază, fără să dea greş cu nici una". [...]

Am recitit legenda lui Saint-Julien l'Hospitalier şi de data aceasta am fost decepţionat. Desigur, există fraze care par să reînvie prin ele însele întregul Ev Mediu, dar cel mai adesea stilul, faimosul stil al lui Flaubert, se interpune ca un ecran între subiect şi emoţia pe care acest subiect trebuie să o producă; un ecran magnific, accept, un ecran zbîrlit de giuvaiericale... Ar plăcea mai mult, la preţul unor defecte, un stil care să dea impresia că textul respiră ca o fiinţă vie, cu acea libertate pe care o avea Flaubert cînd nu se controla, cînd uita de coroana-i de flori de portocal."

ITALIENII ŞI FRAZA. Aşa cum observă Thibaudet, Napoleon făcea fraze cînd se adresa poporului, dar niciodată în corespondenţa particulară. Stendhal, care se lăuda cu ramura sa Guadagni, citea Codul Civil înainte de a începe să scrie, ca să se ferească de capcana grandilocvenţei din epocă. Şi să nu confundăm această formă de a fi cu spiritul rece, să nu ne imaginăm că pasiunea trebuie să se exprime în fraze mari: din contră, avem motive să credem că marile fraze au fost făcute pentru manifestarea falselor pasiuni; pe cînd duritatea exaltată, concizia, limpezimea lui Dante corespund celor mai mari potenţe emoţionale. Stendhal era un romantic cu limbaj de jurist şi matematician.

De la Dante la Pirandello, cea mai bună tradiţie italiană a fost cea a preciziei şi a sobrietăţii. Stilul pompos al celor mai proşti exponenţi ai săi e consecinţa incredulităţii de fond care apare îndeobşte la italieni, al cinicului şi scepticului lor realism. Doar străinii credeau în frazele lui Mussolini: cei mai exaltaţi adepţi ai săi erau din afara ţării.

STILUL ANUMITOR AUTORI DE GRAMATICI. Mă duce cu gîndul la musculatura atleţilor profesionişti de la circ.

DESPRE PROSTUL-GUST.

„Ce qu'il y a d'enivrant dans le mauvais goût c'est le plaisir aristocratique de déplaire." (Baudelaire)

NOUA EDUCAŢIE. I-am auzit pe unii dintre teoreticienii noii educaţii vorbind despre „libera iniţiativă". Presupun că ea constă în a-i permite unui băiat să cînte la pian, dacă vrea, dar a-i lua cuţitul din mînă, dacă-şi propune să-şi omoare frăţiorul. Îmi închipui. Căci adepţii acestui straniu cult nu vor fi atît de fanatici încît să sprijine asasinarea fraţilor mai mici spre meritul doctrinei.

Ceea ce, cu alte cuvinte, înseamnă că băiatul se bucură de liberă iniţiativă, cu excepţia cazurilor cînd nu se bucură de liberă iniţiativă. Ceea ce, probabil, seamănă destul de bine cu vechea educaţie.

ETERNA ILUZIE.

„Dar, după mine, ea conţine formula irefutabilă a unei gîndiri care, repet, nu va putea fi combătută o dată ce a fost exprimată." (Spengler, despre ideea centrală a cărţii sale)

„La zece ani după ce a trasat-o, schema istoriei universale apare ca un mausoleu gol şi părăsit. Încă din prima clipă, trăsăturile caricaturale, concepţiile unilaterale şi arbitrare, acrobatica simetrie cu care a conceput-o autorul, îi făceau edificiul nelocuibil pentru istorie." (Huizinga, despre Spengler)

TEOLOGIE. Într-un hotel mexican, Diego Rivera a pictat o frescă revoluţionară care cuprinde figura avocatului Ignacio Ramírez. Avocatul ţine o carte deschisă, pe ale cărei coperte se poate citi: IGNACIO RAMÍREZ A DEMONSTRAT, LOGIC ŞI EXPERIMENTAL, CĂ DUMNEZEU NU EXISTĂ.

DUMNEZEU ŞI STENDHAL. În schimb, autorul lui *Roşu şi negru* s-a limitat să scrie: „Unica scuză a lui Dumnezeu e că nu există".

NEFERICITUL WEININGER. Pentru cunoaşterea femininului, el a folosit o metodă energică şi sacrificială, deşi paradoxală: nu s-a culcat niciodată cu nici o femeie. La fel ca Leverrier (care, stînd închis în odaia sa de lucru, doar cu hîrtie şi creion, fără să fi atins un telescop, le indică astronomilor practici prezenţa unei planete necunoscute), aprioristic, ascetic şi dispreţuitor, Otto Weininger a proferat sute de pagini împotriva femeii. Onanismul său filosofic se revarsă cu furie împotriva femeii, împotriva bestialităţii, sentimentalismului şi lipsei ei de morală: monstrul nu are memorie, nu poate discerne nici între bine şi rău, nici între adevăr şi eroare, nu recunoaşte valoarea Legii, e lipsit de conştiinţă intelectuală, e incapabil să conceapă Timpul şi Veşnicia, nu are nici esenţă, nici existenţă, nu face parte din realitatea ontologică, e inform ca un protozoar şi nu are suflet. În rezumat şi pentru a folosi înseşi vorbele nefericitului tînăr: NU E NIMIC.

E îndoielnic că această afirmaţie ar putea trezi simpatia feminină şi, din acest punct de vedere, trebuie să lăudăm cutezanţa autorului ei. Dacă nu s-ar fi sinucis la douăzeci de ani, cariera sa de demagog cu greu ar fi putut să se remarce. Dar trebuie spus şi că, dacă metoda aprioricâ e utilă în cazul planetelor, arareori e eficace în cazul unor obiecte atît de subtile şi de complexe cum sînt femeile.

DESPRE VALEŢI. Se spune că nu există un om mare pentru un *valet de chambre*. Cu siguranţă. Dar aceasta e o probă împotriva valeţilor.

LIMBAJUL ÎN VIAŢĂ. Gramatica şovăie între pretenţiile ei logice şi convenţiile ei venerabile, exagerări care nu oferă nici cea mai mică apărare, căci nici gramatica nu se poate baza pe logică, nici convenţiile nu sînt imuabile. Încă de la Humboldt se ştie că limba nu e *ergon*, ci *enérgeia*, nu produs creat, ci *activitate*, energie vie în perpetuă transformare. Departe de a fi expresia categoriilor logice, categoriile gramaticale abia de sînt pietrificarea faptelor psihologice.

E, de aceea, inutil ca profesorii să ne vină cu ucaze. E inutil ca Academia Spaniolă să ne interzică folosirea apocopei *recién*[1],

[1] *Recién* e apocopa adverbului *recientemente*, „recent" (n.tr.).

dacă ea nu precedă un participiu trecut, pentru că încă de la Sarmiento nu există nici un bun scriitor argentinian care să nu o folosească, la fel cum continuăm să scriem *inmiscuyo*[1] şi *agilizar*[2]. Şi cine va spune în ţara noastră, dacă nu e un pedant incurabil, *solecito*[3], *mamaíta*[4] şi *cieguezuelo*[5]*?*

După toate altele, întotdeauna sîntem barbari faţă de ceva, cum a fost Dante faţă de latină. Aşa fiind, să rămînem cu barbarismele vii şi expresive, în loc să ne umplem gura cu barbarisme vechi. Chiar preceptorii care azi ne cocoşează cu Dante l-ar fi criticat, dacă i-ar fi fost contemporani, pentru perseverenţa cu care se exprima în dialectul vulgar, cînd avea la îndemînă fixa, curata şi splendida[6] latină. Dar Dante le întorsese spatele *in gran dispitto,* deoarece ştia că unicul limbaj al artistului e cel în viaţă, limba în care se trăieşte, se iubeşte şi se moare; căci, în clipele esenţiale ale existenţei noastre, toţi demonstrăm că sîntem făcuţi din aceeaşi materie: modestă, precară, populară. Cînd studentul culteranist[7] a fost zguduit de Pantagruel, teama l-a făcut autentic şi a început să strige în *langue d'oc.* Mulţi scriitori preferă să folosească vorbe prezumţioase, în parte pentru că nimănui nu-i place să arate clar că tot ce spune e ceva comun şi pentru că în spatele acestor zgomote nu e nici viaţă, nici moarte autentică: nu e decît „literatură". În schimb, adevăratul creator va face ca poetul spaniol, care spunea:

[1] Uzul american atribuie vb. intrans. *inmiscuir* sensul reflexiv care în spaniola peninsulară e dat de vb. reflex. *inmiscuirse*: „a se amesteca (în ceva)" (n.tr.).
[2] În spaniola peninsulară, *agilizar* dublează verbul *agilitar* cu sensurile „a stimula", „a îmboldi" şi „a da suplețe/sprinteneală". Folosindu-le mai rar, spaniola americană îi atribuie verbului *agilizar* în principal sensurile „a urgenta", „a accelera" şi „a grăbi" (n.tr.).
[3] *Solecito* e diminutivul cuvîntului spaniol *sol,* „soare" (n.tr.).
[4] *Mamaíta* e diminutivul cuvîntului spaniol *mamá,* „mamă" (n.tr.).
[5] *Cieguezuelo* e diminutivul cuvîntului *ciego,* „orb". Frecvent uzilizate, diminutivele au, în spaniolă, o vastă gamă de conotaţii mai mult sau mai puţin precise, adeseori intraductibile sau chiar absurde, cum este cazul lui *chaucito,* diminutivul frecvent folosit al interjecţiei italiene de uz internaţional *ciao* (n.tr.).
[6] Aluzie la lozinca Academiei Regale Spaniole, care a fost şi este: *Fija, limpia y da esplendor,* "Fixează, curăţă şi dă spledoare" (n.tr.).
[7] *Culterano (-na)* este epitetul aplicat unui stil obscur, alambicat, dar şi curentului şi stilului baroc al cărui reprezentant de frunte e Luis de Góngora: se distinge prin metafore violente, aluzii obscure, hiperbole exagerate, latinisme etc. (n.tr.).

„Vreau să fac *patima* seniorului sfînt Laurent
în *romance*, ca s-o poată şti lumea întreagă."

DESPRE CLARITATEA EXPRESIEI. „Nenorocirea scriitorilor pătrunzători şi clari e că sînt luaţi drept superficiali şi, în consecinţă, nimeni nu se interesează de ei; iar norocul scriitorilor obscuri e că cititorul se extenuează aplecat asupra lor şi le atribuie plăcerea pe care i-o produce efortul." Acestei neînţelegeri Nietzsche îi spune „două tipuri de ignoranţă".

LITERATURĂ. Altă observaţie a lui Nietzsche:

„Cel mai bun autor va fi cel căruia îi e ruşine să fie om de litere."

LOGICA LIMBAJULUI. Probleme pe care am dori să le vedem rezolvate de cei care vorbesc despre logica limbajului: „fizician atomic", „antologie poetică" etc. Dar ce, există fizicieni care dintr-un moment într-altul vor sări în aer şi antologii elaborate poetic? În plus, limbajul nici nu e consecvent în nebuniile lui: un „medic tuberculos" e chiar unul tuberculos!

ACEL ARISTOTEL. Există multe feluri de a măsura puterea geniilor. Unul dintre ele este să i-o măsori prin forţa greşelilor lui. Cînd un neica-nimeni greşeşte sau enunţă o idee evident falsă, îi întoarcem spatele şi ne ocupăm de altceva; teoria sa nu sminteşte îndeobşte decît minţile logodnicei lui. Dar, cînd greşeşte, geniul trage după sine mari mase umane şi-şi proiectează umbra pe vaste sectoare de timp. Cred că în sensul acesta trebuie interpretată afirmaţia lui Schopenhauer că Aristotel e una dintre marile calamităţi ale istoriei. Îi datorăm logica şi o bună parte din filosofie; dar, mult încă după instalarea epocii moderne, la aproape două mii de ani după moartea lui, discipolii săi refuzau să *vadă* sateliţii lui Jupiter pe care cineva li-i arăta printr-un telescop.

Ideea de a asimila gramatica cu logica a fost şi ea sugerată de Aristotel şi a trebuit să se ajungă în secolul al XIX-lea, pentru ca mitul să înceapă să-şi piardă din prestigiu. Cu toate acestea, mulţi profesori longevivi, pentru că, evident, s-au născut pentru veacul al XVIII-lea, seculari şi energici, ne urmăresc cu ghioagele lor stagirite.

PĂCAT ŞI INFERN. Baudelaire:

„Ce qu'il y a d'étrange dans la femme – prédestination – c'est qu'elle est à la fois le péché et l'enfer."

VORBE. Un scriitor bun exprimă lucruri mari cu vorbe mici; spre deosebire de un scriitor prost, care spune lucruri nesemnificative cu vorbe grandioase.

DOCTRINE LINGVISTICE. Descoperirea sanscritei în secolul trecut a revoluţionat vechile idei, a dezvăluit legătura între diferitele limbi indo-europene şi, mai ales, a dovedit că limbajul se transformă constant. Dar, cum toţi erau entuziasmaţi de maimuţe şi *the struggle for life,* limba, fapt cultural, a căzut în vîrtejul biologist: a început să se vorbească de limba-mamă şi de limba-fiică, de lupte între cuvinte şi de supravieţuirea celor mai apte. Ca şi cum limba ar fi comparabilă cu un eucalipt sau cu un marsupial.

În faţa acestei calamităţi s-a ridicat alta, cea a mecaniciştilor. Era pe vremea cînd Fechner, precedîndu-l pe doctorul Gallup, a organizat trecerea cetăţenilor germani prin faţa dreptunghiurilor, ca să vadă dacă plebiscitul favoriza secţiunea de aur. Inventarea cîtorva apărăţele i-a convins pe alţi harnici înţelepţi să înregistreze şi să analizeze oscilaţiile produse de vorba *„caramba"*[1] sau de consoana *t* sonoră a populaţiei *guaraní*[2]. Şi astfel, teoria limbajului a şovăit între biologism şî mecanicism, între maimuţe şi fonografe.

Dar Humboldt pusese deja bazele marii sale doctrine. Însă trebuia să mai treacă aproape un secol, pentru ca ideile acestui om să fie valorificate. A trebuit să se aştepte pînă cînd am început să observăm că realitatea, întreaga realitate, nu poate fi interpretată prin maimuţe şi fonografe.

[1] *Caramba* e o interjecţie spaniolă care denotă uimire sau supărare (n.tr.).

[2] *Guaraní* e numele limbii vorbite de amerindienii cu acelaşi nume, care încă din secolul al XVI-lea ocupă coasta atlantică a Americii de Sud; nucleele ei izolate se întîlnesc încă în Paraguay (unde limba sa e majoritară) şi în Brazilia (n.tr.).

LIMBAJUL ŞTIINŢEI ŞI LIMBAJUL VIEŢII. Multe dintre actualele confuzii ale gramaticii şi ale lingvisticii se datorează – după părerea mea – faptului că nu se ţine seama de existenţa a *două limbaje,* mai mult sau mai puţin suprapuse: *limbajul vieţii* şi *limbajul adevărului*.

În primul rînd, omul trăieşte în univers şi, în al doilea, *reflectează* la esenţa sa. Şi e inevitabil ca, în timp ce-şi construieşte, puţin cîte puţin şi bolovănos, lumea conceptelor, ştiinţa şi filosofia sa să se folosească de cuvintele pe care le are în mînă, de vorbe care, precum „piatră" şi „căldură", l-au ajutat să supravieţuiască, pur şi simplu să supravieţuiască. Şi cum, într-un fel, aceste semne imperfecte sînt rude cu fantasmele cerului platonic şi, într-o măsură sau alta, cuvîntul „piatră" sugerează transparenta „pietritate" care de acolo, de sus, îi guvernează existenţa, omul ajunge capabil să urce treptat spre lumea pură a ideilor, graţie imperfectului ansamblu de materializări. Dar această tară antropomorfică nu trebuie să ne înşele cu privire la esenţa universului platonic care trebuie, la urma urmelor, să fie exprimat în limbajul simbolurilor create pentru el şi numai pentru el. Atunci, limbajul ştiinţei se desparte pentru totdeauna de limbajul vital.

Ei bine, logica, după care suspină atît autorii de gramatici (dornici să găsească o bază solidă pentru smîrcurile în care se mişcă), are foarte puţină legătură cu limbajul vieţii; sălaşul ei e limbajul ştiinţei. Mi se pare necesar să ne convingem o dată pentru totdeauna de acest adevăr.

Limbajul ştiinţei poate fi logic, pentru că propoziţiile lui se referă la lumea statică şi univocă a esenţelor; ele nu au alt ţel decît să exprime şi să comunice adevăruri. Nimeni nu are pretenţia ca, în plus, fraza să mai şi convingă, să trezească entuziasm sau de adeziune, să incite la mari manifestaţii populare de ură sau bucurie. Din acest punct de vedere, e o nenorocire că oamenii de ştiinţă trebuie să se folosească adeseori de vorbe concrete, vitale, cotidiene, ca să-şi simbolizeze obiectele abstracte; căci vorbele vin cu încărcătura lor de afecte, care n-au nimic de făcut în regatul gîndirii pure şi care,

mai curînd, le perturbă şi le-au perturbat dezvoltarea. Din această pricină, ştiinţa a sfîrşit prin a-şi căuta un limbaj propriu, inventat întru totul pentru necesităţile ei: o paşnică multitudine de simboluri deposedate de orice alt sens decît cel convenit de creatorii lui.

Dar limbajul care se foloseşte în lumea omului concret e foarte diferit. În primul rînd, pentru că realitatea sa nu e logică, şi, în al doilea, pentru că el nu numai, sau nici măcar, nu-şi propune să exprime sentimente şi emoţii, dar şi încearcă să acţioneze asupra sufletului semenilor săi, incitîndu-i la acţiune, simpatie sau ură. El e, de aceea, un limbaj insinuant, absurd şi contradictoriu. În domeniul viului, vedem îndeobşte oameni patetici, cu Gramatica în mînă, ca evangheliştii cu Biblia, încercînd în zadar să se facă ascultaţi de gloată.

VICLEŞUGURILE LIMBAJULUI. Limbajul vieţii şi al literaturii nu se supune unor legi rigide, pentru că ţelul său nu e să spună adevăruri, ci să obţină victorii. Se schimbă în fiecare clipă căile jocului, ca la pocher, pentru a-l lua prin surprindere pe adversar, pentru a-l înşela cu mijloace neaşteptate.

Limbajul ştiinţei e cel al adevărului. Cel al vieţii şi al literaturii e limbajul minciunii.

Precum ofiţerii de carieră din *Cezar şi Cleopatra,* care se enervau că ţărănoii italieni cîştigau bătăliile cu ei, în pofida tuturor legilor artei militare, autorii de gramatici se supără cînd văd scriitori care se impun fără cea mai mică responsabilitate gramaticală.

O PIATRĂ PENTRU PASCAL SAU UNA PENTRU VALÉRY?

„Et qui, ayant changé sa neuve lampe contre une vieille, seperd à coudre des papiers dans ses poches, quand c'était l'heure de donner à la France la gloire du calcul de l'infini...“ (Valéry)

MARXISM. Benedetto Croce se întreabă în ce sens e adevărat enunţul general că istoria e luptă de clasă. Răspunde:

1. Cînd există clase.
2. Cînd ele au interese antagoniste.

3. Cînd ele au conştiinţa antagonismului.

Vrea să spună că istoria e luptă de clasă numai cînd e luptă de clasă.

OPINIILE NOASTRE SE SCHIMBĂ. Croce era, în 1898, un marxist convins şi a sfîrşit prin a fi un idealist de extremă opusă.

Poate că spiritul fiecăruia realizează, în mod accelerat, procesul spiritual al întregii omeniri. Poate că trebuie să se treacă, şi în ceea ce se referă la idei, prin stadiile de amibă, batracian, mamifer. Desigur, această evoluţie nu e fatală, nici constrîngătoare: orgolioşi, mulţi rămîn întreaga viaţă în categoria amibei sau a batracianului. Etichetînd drept inconsecvente mamiferele de pe masa de disecţii, pe care le privesc.

A SCRIE NECESARUL. Nu că mi-ar repugna ce-i lung: îmi repugnă ce-i lungit, ceea ce nu e acelaşi lucru.

DE LA LEIBNIZ LA POE. Pentru Leibniz nu există în Univers nici fapte brute, nici întîmplare: totul are o *raison d'être* a sa şi dacă de multe ori nu izbutim e pentru că-i semănăm lui Dumnezeu, dar nu suficient. Oricum, idealul cunoaşterii omeneşti e să reducă treptat masa haotică a adevărurilor la ordinea, de fapt divină a adevărurilor raţiunii. Fizicienii, care înghesuie tumultuoasa mişcare a unei cataracte în sertăraşul unei formule matematice, realizează pe pămînt tocmai idealul leibnizian: în ziua cînd oamenii vor putea calcula o ură sau deduce o crimă, Leibniz va respira, în fine, uşurat. Pînă atunci însă, doar unii scriitori de literatură poliţistă mai încearcă să-l liniştească.

Edgar Poe, amator de ştiinţe fizico-matematice, a inventat brusc şi în întreaga-i perfecţiune genul poliţist strict. El procedează astfel: printr-o ipoteză încearcă să facă să devină coerente un set enigmatic de *fapte;* o mănuşă însîngerată, un cadavru, o amprentă digitală, o ţigară pe jumătate fumată, un surîs; ipoteza trebuie să *explice* crima prin celelalte fapte, la fel cum fizicianul explică explozia unei stele prin presiuni, temperaturi şi mase. Exerciţiul e strict raţional şi curat. Aşa cum se cuvine unui caracter platonic, domnul

Auguste Dupin nu e înclinat nici să hoinărească pe acoperişuri, nici să se travestească, nici să mînuiască revolverul: el construieşte, pur şi simplu, lanţuri de silogisme. Criminalul său ar putea – şi poate că ar şi trebui – să fie desemnat prin simbolul 22akM-gamma.

ROMANE POLIŢISTE? Doar în cazul cînd accentul e pus pe *joc, artificiu, divertisment*. Bine face Graham Greene cînd îşi califică romanele poliţiste drept *entertainment*. Dar nu văd motivul – dincolo de cele comerciale – pentru care ar fi considerate poliţiste romane precum *Poştaşul sună întotdeauna de două ori*. În cazul acesta, de ce să nu spunem că e poliţist şi *Crimă şi pedeapsă?*

DESPRE PRESUPUSUL LOC AL GENULUI POLIŢIST ÎN IERARHIE. În general, *nimeni* nu îl ia în serios: nici literatul care îl fabrică (nu degeaba scrie sub pseudonim), nici editorul care îl industrializează, nici cititorul care îl consumă. Pe drept cuvînt, această literatură o citesc în avioane comis-voiajorii obosiţi.

În romanul obişnuit, accentul e pus pe adevăr, pe dramă, pe uman; în naraţiunea poliţistă (strictă), e pus pe joc, pe artificiu. Cercetarea enigmei e un *divertisment* şi ocupă în ierarhie acelaşi loc ca o problemă de şah sau o şaradă ingenioasă. De aceea, în acest gen de literatură nu există o dramă autentică, deşi se bucură din abundenţă de un fapt dintre cele mai dramatice ale vieţii: moartea. Personajele par travestite sau actori care, de cum îşi încheie munca zilnică, vor merge – criminali şi detectivi împreună – să bea un păhărel la barul din colţ.

Ei bine, mulţi autori refuză să accepte acest loc subaltern în ierarhie şi ne semnalează bogăţia psihologică a unui roman sau excelenta descriere a unui apus în altul.

Nici una dintre instituţiile academice care se îngrijesc de puritatea genului nu tolerează includerea unui element care la final nu şi-ar ocupa în şaradă poziţia exactă; menit să-l buimăcească pe cititor, el ar fi condamnat drept un mijloc necinstit. Astfel, nici un autor respectabil nu va include o mănuşă cu pete de sînge sau un peisaj frumos, care să nu aibă legătură cu crima. E adevărat că

mănuşa însîngerată e mai grosolană şi că nici măcar nu are meritele literare ale peisajului. Dar ambele sînt elemente străine şi, *logic*, de ce ar trebui refuzată mănuşa gratuită şi nu peisajul, şi el gratuit, chiar dacă e frumos? Încercăm, oare, să descoperim o crimă sau să ne extaziem în faţa frumuseţii universale? Dacă peisajul nu are – în sensul leibnizian al expresiei – o *raison d'être* proprie, nu există nici un argument care să ne permită să tolerăm asemenea contingenţă. Pe lîngă faptul că o bună descriere de natură îl poate duce pe cititor pe piste tot atît de greşite ca o mănuşă însîngerată, cazul său e cel al unei lipse de cinste deja de-a dreptul ruşinoase. Într-o naraţiune poliţistă pură, *toate* şi *fiecare* dintre elemente trebuie să aibă o riguroasă şi precisă legătură cu enigma investigată: de la forma feţei de masă pînă la frumosul apus de soare. Cum acest grandios program e utopic, orice roman poliţist e, fatalmente, imperfect.

De acord! Dar cel puţin să nu ni se invoce imperfecţiunile lui drept argument pentru stabilirea locului său în ierarhia literară. Ce naiba!

DESPRE STRĂLUCIŢII DETECTIVI. Genul poliţist pur a urmărit, încă de la începuturi, originalitatea şi surpriza. Unul dintre paradoxurile pe care le-a vernisat a fost că s-a lipsit de poliţie; vreau să spun, că a înlocuit un corp profesional atacat de perenă idioţie cu străluciţii amatori care dezleagă enigmele cele mai încurcate între două studii de artă chinezească sau două partide de bridge. Aşa au început să defileze *maîtres* în retragere, ca Hermes Theocopullos; rentieri melomani şi einsteinieni, ca Philo Vance; domni geniali, ca Sherlock Holmes. După ştirea mea, reducerea la absurd a rasei a culminat cu scriitorii argentinieni Jorge Luis Borges şi Adolfo Bioy Casares, care l-au inventat pe don Isidro Parodi, detectivul amator care dezleagă şarade criminale închis în celula sa din Penitenciarul Naţional. Parodi e, astfel, replica exactă a astronomului pur Leverrier care, închis în biroul său de matematician, descoperă, prin *raţionament pur*, o nouă planetă.

Rădăcina fenomenului trebuie căutată în esenţa raţionalistă şi leibniziană a genului poliţist pur. N-ar fi fost verosimilă încredinţarea

complicatelor procese logice unui corp recunoscut în general ca greoi, cum e cel poliţist care, chiar dacă a produs campioni de box, nu a dat niciodată vreun filosof de oarecare faimă. Nimic nu-i împiedică însă pe detectivii ageri la minte să se afle afară, printre rentierii rafinaţi sau profesorii de ştiinţe. Amatorii trebuie să dea dovadă de o genială luciditate, aptă să discearnă intriga raţională de sub confuzul haos al realităţii, şi unele *vérités de raison* sub unele *vérités de fait*. Astfel încît chiar şi *don* Isidro, cu căniţa lui albastră pentru ceai *mate* din celulă, devine un modest simulacru al Dumnezeului leibnizian: închis între cei patru pereţi ai celulei, el concepe discreta şi suburbana versiune a unor *characteristica universalis*.

Dar genul s-a născut din nobila necesitate de a raţionaliza şi de *a uimi,* ceea ce îl împinge spre continua reînnoire a reţetelor. Şi, la fel cum, la început, criminalul era individul cel mai puţin suspect şi apoi a fost nevoie ca această ingenuă variantă să fie părăsită, pentru că ea nu poate uimi decît o dată, tot aşa s-a injectat o ciudată originalitate cu crimele pe care le descoperă poliţia: bunul comisar Maigret, al lui Simenon, sau inspectorul Buhle, al lui Peyrou. Desigur că acest poliţist nu mai e funcţionarul greoi de mai înainte, ci un poliţist imaginabil numai după genul poliţist, după voiajul dus şi întors pînă în regatul logisticii. Detectivul lui Peyrou nici nu bate, nici nu torturează: e paşnic şi eficace; şi a adus cu sine din amatorism ciudata înclinaţie pentru cultura filosofică, înclinaţie care merge, lucru semnificativ, pînă la admiraţia pentru Leibniz.

Astfel, la capătul excentricului ei periplu, naraţiunea poliţistă se apropie de realitate, căci, la urma urmelor, niciodată nu s-a văzut ca vreo crimă adevărată să fie descoperită de nişte jucători de golf sau de un critic de artă; de bine, de rău – în general, de rău şi nu într-o formă tot atît de ştiinţifică precum cea dorită de Poe, cu un amestec de raţionamente şi tumefacţii care apropie genul mai curînd de fizică decît de matematica pură –, poliţia e întotdeauna cea care descoperă crimele. Nu-mi displace ca, din cînd în cînd, să recunoască această situaţie moderată şi scriitorii poliţişti.

CE E LIMBAJUL POETIC. Mairena[1], la cursul său de Retorică şi Poetică:

– Domnule Pérez, vă rog să ieşiţi la tablă şi să scrieţi: „Evenimentele consuetudinare care se petrec pe uliţă“.

Elevul scrie ceea ce i se dictează.

– Scrie acum lucrul acesta în limbaj poetic.

După ce se gîndeşte, elevul scrie: „Ceea ce se întîmplă pe stradă“.

Mairena:

– Nu-i rău.

BOGĂŢIA LEXICULUI. Un poem de domnul Domenchina:

„Corporalitatea mea – minimă şi aciculară – e aptă.
Tensiunea sa ezoterică adioforia o captează,
emoţia o impulsionează şi entuziasmul îl răpeşte.“

EXPRESII DE CARE DOMNIA TA, TINERE SCRIITOR, TREBUIE SĂ FUGI CA DE DRACUL. „Bucuria *domnea* pe chipul său“; „durerea era *pictată* pe faţa sa“; „roşeaţa îi *îmbujora* obrajii“; „gura îi era încîntătoare“; „*respira* cinste“.

„Mărul discordiei“; „glasul onoarei“; „hidra anarhiei“; „Soarele Progresului“; „aria conjecturilor“, „arsenalul legilor“, „balanţa justiţiei“, „aurora libertăţilor“, „negurile ignoranţei“, „spada Legii“, „tirania patimilor“, „moderna babilonie“, „un adevărat Turn al lui Babel“, „perfidul Albion“, „Ursul Moscovit“, „Unchiul Sam“.

„A-şi spori mijloacele de transport“, „a-şi deschide inima“, „a simţi un nod în gît“, „a i se face părul măciucă“, „a trage aer în piept extaziat“, „a impresiona plăcut“, „a băga zîzanie“.

[1] Juan de Mairena e un personaj care apare pentru întîia oară în volumul de proză *Juan Mairena – Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo* („Juan de Mairena – Maxime, poante, note şi amintiri ale unui profesor apocrif“, 1936), în care scriitorul spaniol Antonio Machado şi-a reunit articolele publicate săptămînal, începînd din 1934, în periodicul *Diario de Madrid*. La fel ca părintele său literar, al cărui *alter ego* e neîndoios, Mairena e poet, scriitor şi filolog; de aceea, abordează probleme şi noutăţi din fizică, metafizică, logică, unele dintre ele legate de existenţialismul heideggerian (n.tr.).

Mama natură, regele aştrilor, astrul rege, luna de argint, petalele catifelate, culoarea atrăgătoare, grădina înveşmîntată de sărbătoare.

Conflictul armat, carul lui Marte, noua conjunctură internaţională.

Un fin eseist, un fin poet, un spirit atic.[1]

ARTISTUL ŞI FEMINITATEA REPRIMATĂ. După Jung, purtăm în inconştientul nostru, mai mult sau mai puţin reprimat, sexul contrar. Dacă teoria e adevărată, creaţiile cele mai legate de inconştienţă, cum sînt poezia şi arta, sînt expresii ale feminităţii. Şi, ca atare, ce e mai feminin decît arta, deşi (sau *pentru că*) e produsul bărbaţilor? Artistul e astfel combinaţia dintre conştienţa şi raţiunea bărbatului, pe de o parte, şi conştienţa şi intuiţia femeii, pe de alta.

Dacă în combinaţie predomină inconştienţa, arta e romantică. Dacă predomină conştienţa, ea e clasică.

Romanticul e astfel femininul, iraţionalul, ondulatul şi misteriosul. Clasicul e, în schimb, masculinul, raţionalul, rectiliniul, explicabilul.

SCIZIUNEA MASCULINĂ A REALITĂŢII. Sexul e un apendice al bărbatului din punct de vedere nu numai anatomic, ci şi fiziologic şi psihologic: el e îndreptat în afară, spre lume, centrifug. Sexul femeii e îndreptat spre sine, spre însuşi miezul speciei, spre misterul primordial. La bărbat, sămînţa e proiectată în afară, cu gîndul la Univers. La femeie, ea intră. Proiecţia implică la bărbat separarea, scindarea, desprinderea omului de sămînţa lui. La femeie, din contră, ea implică unirea, fuziunea.

Cînd ia sfîrşit pentru bărbat, actul carnal abia începe pentru femeie. Într-un anume sens, femeia e *numai* sex.

De aceea, după cum susţine Jung, poate că, în pofida faptului că e o fiinţă esenţialmente erotică, pentru femeie relaţia sexuală are mai puţină importanţă decît cea sufletească; pe cînd bărbaţii tind să confunde *erosul* cu sexualitatea şi cred că *posedă* femeia atunci cînd o posedă sexual, ei nu o posedă niciodată mai puţin ca atunci, în realitate, deoarece pentru ea are cu adevărat importanţă doar posesia

[1] S-a încercat, în măsura posibilului, traducerea acestor cuvinte şi sintagme cu locurile comune care le corespund în limba română de lemn (n.tr.).

erotică, adică sufletească, sentimentală. *Erosul* e, aşadar, „legătura dintre suflete“ şi principiul suprem al femeii, la fel cum *logosul,* „interesul pentru lucruri“, e principiul suprem al masculinităţii.

Ca rezultat al caracterologiei sexuale, centrifuge, bărbatul tinde să creeze *altă* realitate, care se adaugă celei naturale: realitatea culturală, cu tehnica şi ideile, cu ştiinţa şi filosofia, cu arta şi literatura ei. Pe cînd femeia tinde să reunifice realitatea scindată de mascul, readucînd culturalul la sînul matern, adică la sînul naturii primordiale şi eterne, umanizînd şi însufleţind lucrurile inerte, tehnica şi produsele artei şi ale ştiinţei, *psihologizînd* totul. Pentru femeie, ideile pure nu există şi nu au sens, sînt aproape un joc nesăbuit, prelungire a lipsei de bun-simţ infantile. Şi, dacă le tolerează, dacă le ascultă şi chiar le admiră, ea o face în virtutea duioşiei materne faţă de fiinţele (bărbaţii) pe care le iubeşte şi pe care este în stare să le admire chiar şi în actele lor de demenţă.

Cu excepţia cazului cînd observă că aceste misterioase sisteme de idei îi conferă bărbatului o tainică putere. Căci atunci acţionează asupra ei două forţe, mereu admirate: a misterului şi a puterii. În acele clipe de vîrf, le vedem îndeobşte pe femei perplexe, extatice ca în faţa unui idol, gură-cască, şopotind fraze ca: „Şi eu, care îl credeam un nebun...“ E, probabil, fraza pe care trebuie să o fi rostit soţia lui Cristofor Columb.

DEFECTE ALE FEMEII. La Rochefoucauld spune că defectele se nasc din exagerarea virtuţilor. Virtuţile femeii sînt altruismul faţă de specie, capacitatea ei de a se sacrifica personal pentru fiii şi bărbaţii pe care îi are în îngrijire. Tocmai de aceea lumea sa este concretă şi mică, personală, vitală. Dar de aici pînă la futilităţi şi, chiar mai rău, pînă la micime, nu mai e decît un pas; şi pînă la egoismul de furnică, la bîrfă, la micile zvonuri, la gelozia viscerală.

Şi bărbatul greşeşte, dar cel puţin atunci face un război mondial sau un sistem filosofic.

SEX ŞI DOMINAŢIE. Adler şi Freud nu sînt atît de independenţi nici cum pretind, nici cum ar putea părea la prima vedere. Nu

întîmplător pe Adler l-a zămislit Freud: sexul şi dominaţia sînt faţa şi reversul aceleiaşi realităţi.

Un bărbat penetrează o femeie precum intră conchistadorul în ţara duşmană, exclamînd „eşti a mea"; la fel cum el îşi înfige – cu freudiană simbologie – suliţa sau spada în teritoriul abia invadat. Această bivalenţă e constantă şi pe baza ei s-ar putea construi o întreagă doctrină erotică a cuceririi teritoriale, tot aşa cum posesia fizică a femeii ar putea fi privită ca poziţia teritorială a animalului setos de putere care e masculul. Au existat indivizi în care sexul s-a transmutat aproape integral în dorinţa de putere geografică, ca Napoleon. Iar la colonelul T.E. Lawrence, la fel ca la Malraux, lupta militară şi politică e legată de un soi de parasexualism. În toate romanele lui Malraux, posesia carnală apare legată de lupta fizică. Mulţi critici au arătat (cf. G. Picon, C. Mauriac) că la el predomină iubirea fizică legată de violenţă, tortură, angoasă metafizică şi moarte. O mare parte dintre personajele lui trăiesc obsedate de impotenţă. Orgoliul sexului nu e numai manifestarea propriei masculinităţi, ci şi a întregii specii, care vorbeşte prin el. Pentru Malraux, *Les liaisons dangereuses* e „mitologia voinţei", iar personajele romanului nu au decît cărţi de două culori: vanitate şi dorinţă; „amestecul permanent de voinţă şi sex e mijlocul lor de acţiune cel mai puternic".

SINGURĂTATE ŞI COMUNICARE. Eul aspiră să comunice cu alt eu, ca entitate liberă, cu o conştiinţă similară conştiinţei sale. Doar aşa poate scăpa de singurătate şi de nebunie.

Din tot ce ar putea încerca, cea mai puternică e iubirea. Dar e inutil să iubească precum robotul sau să facă dragoste cu o prostituată, care face din iubire sex mecanic, sau cu o femeie care să se supună unor puteri magnetice; în oricare caz, el va izbuti doar să-şi satisfacă nevoile sexuale. Trupul celorlalţi e un *obiect* şi, atîta timp cît contactul se realizează numai cu trupul, nu va exista decît o formă de onanism. Doar prin relaţia plenară cu un *subiect* (trup şi suflet), putem să ieşim din noi înşine, să trecem dincolo de singurătatea noastră şi să reuşim să comunicăm. Sexul e atît de trist, pentru că ne lasă în singurătatea iniţială, cu agravanta încercării frustrate. Berdiaev susţine că instinctul

sexual are un element demoniac şi destructiv, căci ne aruncă în lumea pur obiectivă, unde comunicarea nu e posibilă, iar singurătatea e definitivă. De aici rezultă de ce erotismul exclusiv sexual apare atît de frecvent legat de violenţă, sadism şi moarte. Neputînd ajunge la cealaltă subiectivitate, neputîndu-şi satisface aspiraţia de comuniune spirituală, omul se răzbună inconştient, sfîşiind şi urînd.

Se ajunge astfel la paradoxul că, pentru a scăpa de subiectivitatea totală, singura cale e aceea care-i cea mai subiectivă cu putinţă: nu calea raţiunii (care e obiectivă), ci a emoţiei; nu a ştiinţei şi a ideilor pure, ci a iubirii şi a artei. Aşa ajungem la *universalele concrete*, care stabilesc punţi între subiecţi.

TRANSCENDENŢĂ ŞI IMANENŢĂ. În femeie se intră, totul converge spre ea, spre misteriosul său lăuntru, pasiv şi terestru. Sexul e aproape esenţa ei, căci cuprinde nu numai un spaţiu nemăsurat, dar şi timpul său viu trebuie sau ar trebui – în circumstanţe biologice normale – să fie ocupat aproape integral cu sexul şi efectele sale. Pe cînd, în mascul, sexul aproape că nu are nici o importanţă şi o cîştigă, chiar dacă intens, în unele momente ale existenţei. Astfel încît, atunci cînd se termină pentru bărbat, pentru femeie actul abia începe. Abia consumat acesta, bărbatul e liber, pe cînd femeia rămîne înlănţuită de actul pe care tocmai l-a săvîrşit, primul dintr-o serie misterioasă şi profundă ce va surveni; în vederea lor, ea se adună în sine, se întoarce spre miezul uterului, care-i şi sîmburele existenţei sale, caută liniştea şi seninătatea, încearcă să păstreze tot ce-i al ei, al căminului său (materializare exterioară a uterului), aşa cum o dovedesc chiar şi cele mai obscure simboluri onirice.

OBSESIA MORŢII. Religiile sînt precum visurile metafizice şi, de aceea, dezvăluie angoasele cele mai profunde ale fiinţei umane.

Din faptul că ele promit viaţa de dincolo de mormînt trebuie să deducem aşadar că obsesia morţii e cea mai profundă.

MOARTE ŞI COPULAŢIE. Nebunia sexuală pe care o comit bărbaţii şi femeile în timpul catastrofelor, a cutremurelor şi

a războaielor nu trebuie atribuită nici simplei iresponsabilităţi, nici simplei desfrînări. E semnificativ şi faptul că numărul naşterilor creşte în timpul şi după marile cataclisme destructive.

DESPRE IMPOSIBILITATEA DE A TRADUCE. Nu există traduceri, ci doar o teratologică multitudine de imigranţi, ale căror chipuri şi accente mai păstrează încă aerul original, dar al căror fel de a se îmbrăca şi de a vorbi imită, în chip grotesc, maniera ţării care i-a primit. La fel ca acel Raskolnikov pe care ştiam să-l citim cu mulţi ani în urmă în versiunile lui Maucci şi care părea să hoinărească – mai bine zis, să trăncănească – prin Puerta del Sol[1], înconjurat de golănaşi şi domnişori, murmurînd cuvinte incredibile, ca „psihoverva“ şi „mezelic“.

Lucru inevitabil, pentru că limba vie a unui popor e profund împletită cu istoria, munţii, copacii, pămîntul şi cerul acestuia. Iar vorbele au culoarea şi aroma pămîntului unde se formează. Raskolnikov bea ceai în patria lui, dar dublul său spaniol bea un ceai cu aromă de ciocolată. Limbajul vieţii, echivoc, pieziş şi insinuant, e lipit de peisaj ca surîsul de chipul care-l susţine. Să muţi un text literar în altă limbă e o întreprindere tot atît de melancolic ineficace precum aceea a milionarilor americani care îşi imaginează că-şi pot importa bătrînele fantome dintr-un castel scoţian, reconstruindu-l în Wisconsin.

Singurele traduceri riguros posibile sînt cele ştiinţifice, pentru că expresiile lor sînt logice, iar cuvintele lor, univoce. Propoziţia „căldura dilată corpurile“ poate fi translată în orice limbă, fără ca spiritul ei să piardă nici o picătură de sens.

În schimb, traducerile literare sînt fremătătoarea încercare de a interpreta un mesaj de semne echivoce prin alt ansamblu de semne echivoce.

La fel cum aceeaşi notă muzicală are alt timbru în funcţie de instrument, acelaşi cuvînt va produce diferite rezonanţe, trecînd dintr-o limbă într-alta. Spunem *vaso*[2] în franceză şi, pronunţînd

[1] Piaţă din centrul Madridului, unde se află Kilometrul Zero al capitalei Spaniei (n.tr.).
[2] „Pahar“ (n.tr.).

verre, deja îi sună prima armonică: *vidrio*[1] şi, drept consecinţă, ajung deja la noi îndepărtate rezonanţe de *fragilidad*[2], *transparencia*[3], *sonoridad*[4]. Nici una dintre aceste armonice superioare nu dăinuie în castiliană, dar apar altele, care conferă timbruri diferite cuvîntului tradus. Poate că fidelitatea faţă de nota fundamentală a implicat astfel infidelitatea faţă de rezonanţe şi faţă de subtilele cutremurări pe care un bun scriitor izbuteşte să le provoace cu acele rezonanţe. Aceste armonice îşi pot avea originea în etimologie, în istoria poporului, în clasici, în psihologia oamenilor, în legendele şi în sîngeroasele sale lupte fratricide: un tot unic şi netransferabil. Cuvîntul *ceibo*[5] nu are aceleaşi sugestii pentru un francez sau pentru noi.

Mai mult decît naţional, limbajul e, în ultimă instanţă, individual. O formidabilă şi chiar disperată problemă a artistului e să-şi depăşească subiectivitatea prin voci, murmure disperate, semne echivoce. E incredibil, dar chiar izbuteşte lucrul acesta.

ORLANDO TRADUS DE BORGES. *„El padre de Orlando, o quizá su abuelo, la había cercenado de los hombros de un vasto infiel.“*[6] Şi mai încolo: *„Se volvió a Orlando y acto continuo le infirió el borrador de cierto memorable verso“*[7]. Caut fragmentul corespunzător în engleză şi iată ce citesc: *„He turned to Orlando and presented her instantly with the rough draught of a certain famous line“*. Da: *vasto infiel, infirió el borrador, memorable verso*, totul e borgesian. Dar ar fi fost, oare, de dorit să se evite ingredientul

[1] „Sticlă“ (n.tr.).
[2] „Fragilitate“ (n.tr.).
[3] „Transparenţă“ (n.tr.).
[4] „Sonoritate“ (n.tr.).
[5] C*eibo* e un arbore tropical, al cărui lemn îl folosesc ebeniştii şi a cărui fibră e utilizată în industria textilă. În pampas, e apreciat pentru umbra pe care o dă coroana lui (n.tr.).
[6] „Tatăl lui Orlando sau, poate, bunicul său o smulsese de pe umerii unui vast necredincios“ (n.tr.). Citat din faimosul roman *Orlando* al Virginiei Woolf (n.red.).
[7] „S-a întors spre Orlando şi imediat i-a produs ciorna unui anume vers memorabil.“ În originalul spaniol, Sábato citează forma verbală *infirió*, perfectul simplu al verbului *inferir*, 1; (*log.*) „a infera“; 2. „a produce; a face; a duce“; 3. „a presupune“; 4. „a deduce“; 5. „a desprinde“ (n.tr.).

borgesian în traducere? Dacă, pentru a-l fi ocolit, s-ar fi recurs la un scriitor mediocru, ar fi fost înlocuite numai accentele personale de valoare cu mediocre accente de valoare. Şi nu se înţelege de ce ar fi trebuit să se prefere o pecete individuală alteia, pentru simplul merit de a fi de duzină şi nesemnificativ.

Adevărul e că singura versiune fidelă a Virginiei Woolf ar putea-o realiza Virginia Woolf. Din engleză în engleză.

GENEALOGIA ETERNITĂŢII. Egipteni (hieratism, geometrism, abstracţiunea artei lor) → Pitagora (a călătorit prin Egipt) → Platon (a primit moştenirea pitagoreică şi orfică, eternitate = geometrie = Idei) → Creştinism (prin platonicieni).

LITERAŢI.

„Profesia de scriitor are un aspect penibil, anume faptul că munca îl obligă să se amestece cu o serie de literaţi. Pentru a păstra aparenţele, o dată sau de două ori pe an, trebuie să mergi la o adunare, să petreci cîteva ore în tovărăşia unor critici, redactori de radio şi oameni care citesc cărţi. Toţi vorbesc un jargon pe care îl pot pricepe doar literaţii. Numai după o purificare de fond, va putea cineva să-şi revină şi să meargă cu capul sus, ca o fiinţă omenească." (E. Caldwell)

„Dumnezeu să vă apere, cititorilor, să daţi peste un literat, unul genuin şi strict, peste un profesionist al literelor, un ebenist cu proza lăcuită. Va fi una dintre cele mai mari nenorociri care ni se pot întîmpla." (Unamuno)

DESPRE *TUNELUL*. Pe cînd scriam acest roman, purtat de sentimente confuze şi impulsuri inconştiente, mă opream de multe ori perplex să analizez ce-mi ieşea, atît de diferit era de ceea ce prevăzusem. Mă intriga, mai ales, crescînda importanţă pe care o căpătau gelozia şi posesia fizică. Iniţial, avusesem ideea să scriu o povestire, relatarea unui pictor care înnebunea, neputînd să comunice cu nimeni, nici măcar cu femeia care părea să-l fi înţeles prin intermediul picturii lui. Dar, urmîndu-mi personajul, am observat

că el devia considerabil de la tema metafizică, pentru „a se coborî" la chestiuni aproape triviale legate de sex, gelozie şi crime. Această deviere nu mi-a plăcut deloc şi, în repetate rînduri, m-am gîndit să o abandonez, căci se îndepărta hotărît de ce-mi propusesem. Mai tîrziu, am înţeles cauza fenomenului. Fiinţele din carne şi oase nu-şi pot reprezenta niciodată angoasele metafizice în starea de idei pure: o fac, întotdeauna, întrupînd aceste idei, punînd pe ele umbra unor sentimente şi pasiuni. Fiinţele din carne şi oase sînt esenţialmente misterioase şi se mişcă mînate de impulsuri, imprevizibile chiar şi pentru scriitorul care serveşte de *intermediar* între ciudata lume ireală, dar adevărată, a ficţiunii, şi cititorul care-i urmăreşte dramele. Ideile metafizice devin astfel probleme psihologice, singurătatea metafizică devine izolarea unui om concret dintr-un oraş concret, disperarea metafizică devine un roman despre pasiuni şi crime. Castel încearcă să devină stăpînul realităţii-femeie prin sex. Dar zelul lui e zadarnic! Am pus naraţiunea la persoana întîi, după ce scrisesem multe eseuri, pentru că era singura tehnică ce-mi îngăduia să dau senzaţia realităţii exterioare aşa cum o vedem zilnic, dinspre inimă sau cap, *dinspre subiectivitatea totală*. Astfel ca lumea exterioară să-i apară cititorului la fel ca şi cea existentă: ca o fantasmagorie imprecisă, care ne scapă printre degete şi raţionamente. (Şi există critici care mi-au reproşat o oarecare imprecizie fantasmagorică în lumea exterioară lui Castel.) În fine, cînd protagonistul îşi omoară amanta, face o ultimă încercare de a deveni stăpînul ei, fixînd-o pentru vecie.

DESPRE VIOLENŢĂ ŞI DISONANŢĂ. Comparînd ultimele partituri ale lui Mozart cu primele, înţelegem valoarea disonanţei, puterea ei de a trece prin straturile de simplă frumuseţe, ca să ajungă în regiunea metafizică. Aşa s-a întîmplat, la scară mai mare, cu literatura epocii noastre: Rimbaud, Dostoievski, Faulkner.

Bunul-gust se lipseşte de violenţă, de distonanţă, de teroare. Cel puţin atîta trebuie să se ceară de la scriitorii mediocri (bunul-gust).

OBSESIA CENTRALĂ A LUI SARTRE. În întreaga sa operă domnesc două obsesii: murdăria şi privirea; dar ambele derivă dintr-una singură, puternică şi centrală: *trupul*.

Socrate şi Sartre: amîndoi sînt urîţi, urăsc trupul, detestă femeia, le repugnă moalele şi vîscosul, contingentul şi senzorialul. Amîndoi năzuiesc la lumea platonică. Pentru Socrate, la fel ca pentru Sartre, întruparea e căderea, răul originar. Care e simţul mai puţin corporal, mai „intelectual"? Vederea. De aceea, amîndoi condescind la vedere. De la grecii duşmani ai trupului, filosofia a devenit o pură „contemplare", disprețuind carnea, şi musculatura, şi sîngele. A trebuit să se aştepte pînă în zilele noastre, pentru ca sîngele şi carnea să intre în filosofie, o dată cu existenţialismul şi fenomenologia. Pentru Sartre e grav şi paradoxal faptul că, psihanalitic, el e platonic, iar conştient, existenţialist. Poate că acest paradox explică multe dintre contradicţiile sale.

Pentru Sartre, vederea nu e totuşi (sau la fel) pur şi simplu contemplativă, ci activă: ordonează realitatea, face lumea din haos, e demiurgică. Cu sfiiciunea tipică urîţilor, el acordă privirii altora o forţă supranaturală: ne pătrunde, ne pietrifică. Nici un personaj al lui Sartre nu se va lăsa niciodată să fie văzut dezbrăcat sau din spate.

NESIGURANŢĂ ŞI CUCERIRE. Realitatea care trece, fugară şi neinteligibilă, prin faţa ochilor noştri e ca o prefigurare a morţii. Aspirăm la eternitate, adică la prezentul absolut. Şi de aici decurge obsesia noastră de *a fixa* totul, de a-l cristaliza chiar în clipa cînd moare.

Cerbul care aleargă în faţa vînătorului e imaginea fugacităţii care ne duce la disperare. Activitatea primă şi fundamentală a masculului e vînătoarea şi poate că rădăcina ei metafizică e că luptă împotriva relativităţii şi a morţii. Războiul, cucerirea fizică sau intelectuală (teritorii, geometrii, idei filosofice) sînt ipoteze ale acestei prime activităţi de vînătoare a masculului. Don Juan şi Napoleon n-ar putea fi decît personaje masculine.

MISOGINIE ŞI MISODEMIE. În *Condiţia umană,* Malraux vorbeşte despre misoginia fundamentală a tuturor bărbaţilor, de

unde violenţa şi ura cu care mulţi dintre eroii săi posedă femeia. În această posesie e deja latentă disperarea tranzitoriului, sumbra certitudine că totul trebuie să se termine şi că, la sfîrşit, nu se va fi trecut de suprafaţa a „ceva", ceva care niciodată nu va putea fi nici înţeles, nici fixat, care se va duce o dată pentru totdeauna, pentru a ne lăsa singuri o dată în plus.

Adevărat, dar pentru clasa de bărbaţi care nu iubesc. Nici Don Juan nu le iubeşte pe femeile pe care le cucereşte, nici Napoleon nu iubeşte naţiunile care, o dată şi încă o dată, cad pradă ghearelor lui de singuratic.

Spune Malraux despre D.H. Lawrence:

> „O mare aromă de singurătate întovărăşeşte personajele lui Lawrence. Pentru acest predicator al coitului, celălalt abia de are importanţă."

Dar eu mă întreb dacă pentru el are ceva mai multă importanţă. Cea mai mare parte a eroilor săi urmăresc să posede o femeie numai de dragul posesiei, la fel cum luptă numai de dragul luptei, asemenea colonelului Lawrence al Arabiei. Sînt indivizi *solitari* în stare pură, onanişti în sensul filosofic al cuvîntului, fiinţe care luptă împotriva angoasei provocate de propria lor singurătate şi care caută în iubirea fizică şi în luptă o formă de scăpare din închisoarea propriului lor trup şi spirit. Dar nu scăpăm de singurătate dacă nu aspirăm la cădere, iar personajele lui Malraux, la fel cum se dedică iubirii sterile, tot aşa luptă: cu prezervativ. Ambii gîndesc că victoria maselor urîţeşte idealurile, tot aşa cum iubirea platonică a adolescenţilor crede că se murdăreşte în întrupare: lucru în parte adevărat sau, cel puţin, *omenesc,* pe cînd refuzul adolescentin al impurităţii, al relativităţii şi al murdăriei e inuman, sinucigaş şi, în fond, egoist şi laş. E uşor să-ţi păstrezi puritatea, fugind de viaţă chiar atunci cînd ea începe să te păteze. Măreţia Antigonei lui Anouilh e comodă şi, într-un fel, de rea-credinţă; pe cînd a lui Creon, a bărbatului care acceptă să trăiască şi să se murdărească, e infinit mai tragică şi mai impunătoare.

Grav e că mulţi o păstrăm pe adolescenta-Antigonă în cel mai adînc colţ al sufletului şi continuăm să trăim precum Creon. Aşa se întîmplă cu Anouilh însuşi, desigur, şi cu Malraux şi colonelul T. E. Lawrence. De aceea sînt disperaţi.

Eroii lui Malraux caută în posedarea femeii posesia sinelui propriu, culminare frenetică a propriului eu, adîncire la maximum a potenţei, a propriei subiectivităţi, un soi de extaz solipsist. Aceşti mari angoasaţi, care, în fond, urăsc sau disprețuiesc femeile, se folosesc de ele doar ca de un *instrument,* aşa cum sînt folosite masele comuniste sau arabe, sau indo-chineze. Atît Malraux, cît şi colonelul Lawrence au stat în fruntea unor rebeliuni ale celor slabi împotriva celor puternici, dar nu trebuie să ne înşelăm: nu îi interesa decît lupta pentru lupta în sine, şi îmi imaginez că multe nopţi au reflectat şi s-au întrebat *la ce bun,* pentru că în adîncul spiritului ei prevedeau că totul avea să meargă bine doar cît va dura frăţia de arme, un soi de coit colectiv, numai că, la sfîrşit, mai ales la sfîrşitul victorios, toţi bărbaţii seamănă un pic: comunişti sau naţionalişti, arabi sau turci.

DESPRE LUPANARE. În prostituţie, se poate ajunge la sexul în stare pură şi, ca atare, la ultimul grad al deznădejdii. Lupanarele sînt întotdeauna TRISTE.

NEMURIREA. Aspirăm obscur la nemurire. Femeia o găseşte în fiu, care e prelungirea cărnii şi a sufletului ei şi, de aceea, pentru femeie sexul are o transcendenţă metafizică cum nu are pentru bărbat. Cînd termină coitul, în faţa femelei stă fiul, în faţa masculului – *neantul;* de aici decurge faptul că el se aruncă în alte acţiuni, care să-l perpetueze într-un fel: arta, ştiinţa, filosofia, războiul, aventura.

DESPRE NECESITATEA DIALOGULUI LIBER. Viaţa spiritului e un dialog, în care adevărul se conturează treptat şi întortocheat, adeseori violent, dintr-o lungă şi complicată contrapunere de opinii.

Platon a fost unul dintre primii care a recunoscut lucrul acesta, dar trebuie să convenim că interlocutorii eternului Socrate – cu foarte strălucite excepţii – sînt, mai curînd, tonţi şi par puşi acolo precum

figurile de mîna a treia dintr-un prost *sainete*[1], cu unicul scop de a permite unui *capocomico* să strălucească. Pe lîngă faptul că dialectica tinde la degenerare în mîinile sofiştilor şi ale şarlatanilor, ca să demonstreze orice: că albul e negru şi datornicul – creditor; exact ce voia Strepsiade să înveţe vagabondul de fiu-său de la Socrate. Nu degeaba s-a discreditat cuvîntul „dialectică“ şi a sfîrşit prin a ilustra orice fel de politică, precum cea care susţine că Venirea Adevărului o pregătesc minciuna şi calomnia, iar instaurarea unei Lumi Drepte şi Paşnice – lagărele de concentrare din Siberia şi poliţia secretă. La fel cum, în virtutea a ceea ce se numeşte *coincidentia oppositorum,* s-a putut vedea în 1933 în Germania cum se aliau staliniştii cu hitleriştii, ca să-i ia la bătaie, dialectic uniţi, pe pacifiştii social-democraţi.

Dialog, da. Dar nici sofistic, nici catehistic, căci în ele întotdeauna a cîştigat autorul libretului. Dialog liber, eretic, prost crescut. Căci, la urma urmelor, adevărul are mare legătură cu proasta educaţie, fiindcă aceea bună înseamnă să te supui normelor consacrate. Motiv pentru care primii filosofi greci, care străbăteau străzile şi tîrgurile recitîndu-şi şi dansîndu-şi adevărurile, au fost adesea luaţi drept nebuni şi alungaţi cu pietre.

Educaţia şi ortodoxia sînt forţe atît de subtile şi de puternice, încît asimilează constant aceste năstruşnicii, sanctificîndu-le şi făcîndu-le astfel să-şi piardă energia juvenilă; ca părinţii care nu se lasă pînă nu-şi văd îmburgheziţi fiii revoluţionari.

Fenomenul de acomodare pune la infinit problema necesităţii dătătoare de viaţă a heterodoxiei, cu paradoxalul rezultat că aceia care îi sprijină pe galileenii canonizaţi îi urmăresc şi-i aduc în faţa noilor inchiziţii pe noii galileeni care-şi fac întotdeauna apariţia pe acolo. Această temă a fost din plin tratată şi nu merită să insistăm (Cf. *Fraţii Karamazov*).

TRADUCERI. Niciodată nu am înţeles de ce se traduce *Negustătorul din Veneţia,* care oferă un fals aer învechit, în loc de *Comerciantul din Veneţia*. Ceea ce pentru Shakespeare era un negustător, pentru

[1] Un *sainete* este o piesă de teatru într-un act, umoristică şi hazlie, cu caracter popular (n.tr.).

noi e un comerciant, nici mai mult, nici mai puţin. Şi să nu se uite că e o piesă de Shakespeare, nu de Larreta.

CARNE ŞI SPIRIT. „Graţie iubirii simţim ce are carnal spiritul.“ (Unamuno)

DOZA SUPORTABILĂ DE ADEVĂR.

> „Cît adevăr suportă, de cît adevăr e capabil un spirit? Aceasta a fost întotdeauna pentru mine cea mai precisă şi mai valoroasă unitate de măsură... Orice cucerire, orice pas înainte pe drumul cunoaşterii e rodul unui act de curaj, de duritate faţă de sine, chiar de purificare.“ (Nietzsche)

SÎNTEM MAI BUNI. Aloys Müller îi insultă pe bieţii imbecili care nu văd că valorile etice şi estetice sînt obiective. Conform acestei doctrine, la fel cum am progresat în ştiinţă, pentru că avem cunoştinţă de mai multe adevăruri decît în epoca lui Pitagora, tot aşa am progresat moral, prin descoperirea valorilor etice care stăteau în umbră. Conform acestei doctrine, lumea contemporană are un nivel moral mai înalt decît cel al turcilor lui Mahomed al II-lea.

Aceasta e concluzia, cred, care se poate trage din afirmaţiile lui Aloys Müller. Eu nu rîd de ea şi probabil chiar că aş putea-o împărtăşi (cu mulţi de *poate* şi *probabil*). Mă face să rîd atitudinea totalitară a lui Aloys Müller şi dispreţul său de temut pentru cei care nu văd Adevărul Definitiv al teoriei lui despre superioritatea morală a vremii noastre. Bănuiesc că ar fi mers pînă la a băga necredincioşii în lagăre de concentrare.

DESPRE RELATIVISMUL OBIECTIV AL FRUMUSEŢII. Teza obiectiviştilor: dacă frumosul ar fi ceva cu totul subiectiv, nu s-ar explica *de ce* nu sînt frumoase toate obiectele; deoarece subiectul consideră că unele obiecte sînt frumoase şi altele nu, trebuie să tragem concluzia că frumuseţea stă, cel puţin parţial, în obiect. În realitate, cea mai mare parte a esteticilor subiectiviste introduc prin

contrabandă cîte un ingredient obiectiv, cum ar fi Kant. Există o trăire a frumosului, dar frumosul nu *este* o trăire.

Toate acestea sînt destul de acceptabile, mai ales dacă rectificăm puţin ultima propoziţie, spunînd: frumosul nu este *numai* o trăire. Ceea ce nu mi se pare tot atît de evident e concluzia. Din propoziţii nu îmi rezultă licit să afirm că frumuseţea e ceva obiectiv, aşa cum face cu emfază şi dispreţ Aloys Müller. Această concluzie e extrasă, în realitate, dintr-un Sistem General al Valorilor.

Se repetă veşnica problemă: cînd studiem ezotericul în formă autonomă, cădem într-un soi de psihologism sau, cînd nici nu gîndeşti, într-un anume subiectivism *parţial*. Dar, cînd analizăm esteticul la lumina metafizicii, ca Platon, obiectivitatea lui ne apare ca un „subprodus“. Şi, cîtă vreme se asigură validitatea Sistemului, e garantată şi obiectivitatea frumosului. Dar Sistemele Eterne au o caracteristică: durează foarte puţin. Toate aspiră la Adevărul Absolut, dar istoria filosofiei e istoria Sistemelor, adică istoria Prăbuşirii Sistemelor.

De ce nu s-ar petrece acum acelaşi lucru şi cu oamenii aceştia? În general, cred că descoperirea valorilor e un progres real în istoria gîndirii. Dar nu îmi e clar dacă valorile etice şi estetice s-ar putea compara total cu valorile logice, în ceea ce priveşte obiectivitatea. Adevărul poate aspira la un gen de obiectivitate pe care niciodată nu-l vor putea atinge nici frumuseţea, nici bunătatea: suma unghiurilor triunghiului euclidian va fi întotdeauna de 180°, deşi nimeni nu se uită la el.

În acest caz, subiectul nu are *nimic* de făcut, iar obiectivitatea afirmaţiei e totală şi absolută. Se poate, oare, spune ceva asemănător despre o statuie sau o sonată? Nu, pentru că frumuseţea va fi întotdeauna rezultatul realităţii *văzute de un subiect*. Există, desigur, un element obiectiv, pentru că ne place *acel* peisaj sau *acea* sonată, dar trăirea estetică aruncă peste acest element obiectiv o culoare inevitabil subiectivă. Putem enunţa un adevăr logic astfel încît oricine să îl înţeleagă la fel, în formă universală: enunţul cu privire la unghiuri poate fi făcut în engleză sau în germană, fără ca din pricina aceasta adevărul pe care-l exprimă să se schimbe vreun pic. Nimic din această condiţie absolută nu se observă în valorile etice sau estetice. Contradovada e progresul ştiinţific, bazat tocmai pe obiectivitatea valorilor logice,

pe apropierea asimptotică de atari valori, de adevăr. Cine a putut, oare, demonstra că există un progres similar în arte sau morală?

Hume a realizat „cercetarea analitică despre frumos, cea mai matură şi mai completă din secolul al XVIII-lea“, după Diltey: e o *calitate secundară* a corpurilor, în sensul lui Locke, adică ceva *obiectiv şi subiectiv* totodată, cum e culoarea. Fără un subiect care să simtă nu există impresie estetică; dar, cum nu place totul, trebuie recunoscută existenţa anumitor condiţii obiective ale frumuseţii: anume calităţi ale culorii, ale formei, ale mişcării, ale ritmului.

Aici s-ar putea obiecta contrariul celor afirmate de Müller: dacă frumuseţea ar fi ceva cu totul obiectiv, nu s-ar explica de ce e frumos un obiect care nu e frumos pentru toţi. Această relativitate a gustului estetic a constituit întotdeauna obstacolul de netrecut de care s-au lovit toate încercările absolutiste; laborioasele şi riguroasele expuneri făcute de filosofi timp de douăzeci şi cinci de secole s-au lovit de *faptul practic* al acestui relativism al gustului: e suficientă inevitabila discuţie – uneori violentă – a doi rafinaţi amatori în faţa unei pînze, pentru a dărîma complicata schelă a metafizicienilor frumuseţii, de la Platon la domnul Müller.

Un „obiectivism relativ“ ar explica multe probleme, care altfel rămîn nişte enigme. De exemplu: e, oare, superioară sculptura greacă celei egiptene? E un progres apariţia perspectivei şi a proporţiei în Renaştere? Dacă valorile estetice ar fi la fel de obiective ca şi cele logice, ar trebui să se răspundă afirmativ; în acelaşi fel în care dinamica lui Galileo depăşeşte dinamica lui Aristotel. Faptul că răspunsul afirmativ la aceste întrebări nu e posibil probează relativitatea, cel puţin parţială, a valorilor estetice.

În opera artistului există un *nucleu* obiectiv de frumuseţe, dar el e învăluit în ingrediente subiective şi istorice legate de sensibilitate, vîrstă, gust, epocă, idei dominante. Învelişul istorico-subiectiv transformă judecata estetică în ceva, în mod automat, relativ. Şi totuşi obiectivitatea nucleului e cea care asigură (o oarecare) universalitate judecăţii şi face ca un întreg sector sau o epocă să atribuie frumuseţe operei artistului.

Şi în cazul unui obiect natural există aceste învelişuri, deşi doar de partea spectatorului. Dar e suficient pentru ca judecata să se relativizeze.

SPAIMA DE HAOS. Sistemele sînt, cum spunea Peguy, sisteme de linişte, pe care le iubim pentru că ne aşezăm pe ele. E o formă de a trăi liniştiţi, apăraţi de primejdiile şi ameninţările Haosului, de întuneric, de mister, de lumea de dincolo. Sînt bastioane împotriva angoasei care se ridică de cum ne iţim un pic capul pe acest pămînt plin de praf. Ne refugiem în Sisteme, Biserici, Partide, Ortodoxii, precum un puşti în poala mamei. Sînt cu toate manifestări ale laşităţii.

Omul liber, ereticul, solitarul trebuie să fie cuprins de un curaj aproape demenţial.

SĂ CURĂŢĂM, ÎNAINTE DE A TRECE MAI DEPARTE. Poate, oare, constitui o sursă de progres acest Schopenhauer, apărătorul omului medieval şi preştiinţific? După Nietzsche, enciclopedismul nu a evaluat corect nici aportul religiei creştine, nici pe cel al religiilor asiatice şi a fost necesar să vină Schopenhauer pentru a pune lucrurile la punct. Doar după această realiniere, spiritul deschis de Petrarca şi continuat de Erasmus şi Voltaire şi-a putut relua înaintarea. Adică, spre valoarea progresistă a reacţiei.

EGOTISMUL OMULUI. În iubirea fizică, omul iese în afară, ca să se întoarcă înăuntru, în centrul olimpicei lui singurătăţi. Femeia acceptă iubirea dinspre afară înspre înăuntru, pentru a înapoia, în exterior, iubire maternă.

Cînd în femeie ia sfîrşit amanta, apare mama. Cînd în bărbat ia sfîrşit coitul, el a plecat deja spre alte lumi: o teorie filosofică, un presupus cîştigător al viitoarei curse, un proiect de fabrică.

MARGINEA SOCIETĂŢII. O zonă destul de mare a societăţii, care niciodată nu a ştiut de ce se numeşte „margine“, cînd, în realitate, ocupă întreaga pagină. O zonă care este locul de desfăşurare al majorităţii romanelor, pe lîngă rubrica de poliţie a ziarelor, politică, psihanaliză şi alte evenimente mărunte. Tot ce are societatea mai însemnat.

PRESTIGIUL OBSCURITĂŢII. O dată cu transformarea ei, zi de zi mai mult, într-o misterioasă magie, creşte, proporţional, prestigiul ştiinţei. Einstein se bucură de uzufructul unei celebrităţi pe care Galileo nu a avut-o niciodată, fiindcă, în vremea lui, ştiinţa era încă la îndemîna mentalităţii comune: aruncarea a două pietre din înaltul unui turn era un eveniment potrivit, mai curînd, să-i distreze pe studenţii din Pisa decît să-ţi ducă faima de filosof; şi aşa, pe cînd şturlubăriile lui Galileo erau motiv de băşcălie printre tineri, profesorii care repetau enigmaticele fraze ale scolasticii treceau drept oameni profunzi. Apoi, ştiinţa a evoluat rapid spre abstracţiune, dezvoltîndu-se direct proporţional cu obscuritatea sa şi cîştigîndu-şi prestigiul pe care înainte vulgul îl atribuia magiei, teologiei şi metafizicii. Faima i s-a răspîndit invers proporţional cu înţelegerea şi ea a ajuns pe culmi împreună cu Albert Einstein, probabil, omul cel mai respectat al epocii noastre, pentru că e cel mai puţin înţeles.

Profundul e adeseori obscur. Astfel, din cauza profunzimii lor, sînt obscure probleme precum Dumnezeu, a patra dimensiune, păcatul, esenţa frumuseţii. Dar oamenii, cu darul lor de a transforma silogismul în paralogism, inversează propoziţia şi ajung să creadă că obscurul e profund. Că lucrul acesta e o prostie, o dovedim arătînd lucrarea pe care un elev prost a scris-o la un examen.

Toate par panseurile lui Gîgă, dar nu sînt. Şi numeroase celebrităţi se bazează pe acest paralogism. Tacit a spus deja (*Ist*. 1, 2) că: „Spiritul omenesc tinde să creadă cu mai mare bunăvoinţă în lucrurile obscure". Adevăr pe care îl ştiu şi-l practică politicienii şi demagogii încă de la începutul timpurilor. Nimeni nu se poate îndoi că o parte din faima lui Yrigoyen[1] s-a datorat limbajului său sibilinic. Nu trebuie să ne îndoim nici de faptul că totuşi celebritatea unora dintre scriitorii noştri provine dintr-un oarecare yrigoism lingvistic, pe seama căruia şi-au cîştigat faima de oameni profunzi.

Discernem, prin urmare, definitiv între exprimarea obscurităţii şi obscuritatea exprimării. E sigur că există probleme obscure, precum

[1] Este, probabil, vorba de HipólitoYrigoyen (1852-1933), preşedinte al Republicii Argentina (1916-1922 şi 1928-1930), autor al unor importante reforme sociale şi educative, dar mai ales al democratizării vieţii politice naţionale (n.tr.).

existenţa lui Dumnezeu; un motiv în plus pentru a spune clar ce anume este obscur în ele.

SCANDALUL PARADOXULUI.

„Cînd irumpe în gîndurile şi actele noastre, eternul produce un fel de furtună magnetică ce deconcertează tot exerciţiul spiritului. Dacă sistemul e, după Hegel, coroana şi ţelul oricărei ştiinţe a produselor spirituale, revelaţiile pe care transcencenţa le face spiritului se pot exprima doar într-o singură formă, amestec intim de a-şti şi a-nu-şti, mai mult provocare decît certitudine. Chiar aşa e paradoxul. El răsare unde se întîlnesc eternitatea cu istoricitatea, Infinitul cu finitul, speranţa cu disperarea, transraţionalul cu raţionalul, indicibilul cu limbajul. Şi distruge cu insolenţă toate instalaţiile noastre în ce-i mai puţin decît omenescul: imanenţa logică, indiferenţa estetică, bunăstarea morală. Paradoxul se impune cu abruptă autoritate. Să nu încercăm să-l scuzăm, să-l minimalizăm sau clarificăm. Nu există, spune pe bună dreptate Jean Wahl, decît o explicaţie legitimă a paradoxului kierkegaardian, care constă din a înţelege din ce în ce mai profund ce e paradoxul. Nu-i lasă nici un argument îndoielii, ci, din contră, îi astupă gura. Nu cere de la spirit o mişcare treptată, progres, ci un salt. E înrudit cu scandalul şi sfidarea." (Mounier)

OPOZIŢIE. „Nu e îngăduită existenţa opozanţilor guvernului." Ştire publicată în *Pravda*, la 3 ianuarie 1950. Referindu-se la Iugoslavia.

RAŢIONALISMUL SEMIT. Antisemiţii îi acuză pe evrei că infectează lumea cu raţionalismul şi abstracţiunea lor pură. Nimic mai respingător, într-adevăr, şi mai distructiv decît filosofia lui Parmenide, Leibniz, Descartes şi Hegel.

MĂRIREA ŞI MIZERIA OMULUI.

„Étant certain qu'à mesure que les hommes ont de lumière, ils trouvent grandeur et misère en l'homme. En un mot, l'homme connaît qu'il est misérable: il est donc misérable, puisqu'il l'est; mais il est bien grand, pusqu'il le connaît."

LIMBILE HEGEMONICE. Ignorarea faptului că limbajul e un fenomen istoric a constituit forţa academicienilor, căci nu întotdeauna forţa vine din adevăr.

În 1885, academicianul Viennet îşi bătea joc de cuvinte precum *tender* şi *wagon,* pe care a trebuit să le suporte liniştit pînă la moarte, pentru că au intrat în vocabularul francez, pentru a înceta să mai fie folosite, probabil, cînd toată lumea va călători cu avionul sau elicopterul şi cînd trenurile vor trece în muzeul lucrurilor vechi, alături de baltagul din piatră. Şi atunci va fi cu adevărat păcat că domnul Viennet nu va mai fi în viaţă, pentru că de atunci asemenea cuvinte vor începe să-i placă şi chiar e posibil să le recomande călduros, aşa cum academicienii apără întotdeauna lucrurile reci.

Transfuzia lingvistică a îmbogăţit neîntrerupt limba fiecărui popor. Pentru că, pe cînd unii se înalţă pînă la construirea unor mari imperii, alţii coboară sau dispar; limbajul urmează fidel vicisitudinile puterii. Nu întîmplător cuvinte precum „bancă“ şi „bancrută“ au origine italiană, pentru că în Italia s-a născut capitalismul modern şi de acolo s-a propagat la popoare mai puţin dezvoltate. În „Dialog despre limbă“, Valdés[1] înclină să accepte multe cuvinte italiene, cum ar fi: *dinar, entretener, discurso, discurrir, novela, novelas, cómodo, incómodo* şi *martelo*[2], a căror majoritate aparţine astăzi limbii noastre culte.

Ar fi interesant să analizăm istoria prin lingvistica comparată, fiindcă astfel am aduce lumină în chestiuni ale puterii politice, spirituale şi economice a unui popor, ca şi asupra uneia sau alteia dintre particularităţile sale. E semnificativ pentru poporul englez, de exemplu, faptul că vorbele universal folosite în sporturi sînt englezeşti, la fel cum franţuzeşti sînt cele din arta culinară şi italiene

[1] E vorba de Juan de Valdés (1499-1541), un entuziast, deşi nu chiar ca fratele său Alfonso, al doctrinei erasmiste. Scrierea sa, iniţial anonimă, *Diálogo de doctrina cristiana* („Dialog despre doctrina creştină“, 1529), a fost denunţată Inchiziţiei. La Roma, el a comentat *Epistolele* Sfîntului Apostol Pavel şi şi-a expus doctrina „beneficiului lui Hristos“, de mare influenţă în epocă. A mai scris celebrul *Diálogo de la lengua* („Dialog despre limbă“), comentarii despre *Psalmi* şi a tradus din ebraică *Psaltirea* şi *Evanghelia după Matei* (n.tr.).

[2] Cuvinte spaniole de origine italiană, „dinar“, „a distra“, „discurs“, „a discuta“, „povestire (nuvelă)“, „romane“, „comod“, „incomod“, „ciocan“ (n.tr.).

cele din domeniul muzical, şi că majoritatea cuvintelor spaniole care se referă la război sînt de origine gotică.

Profesorul Oliver Asín acceptă cu plăcere anumite galicisme deja impuse, ca *libertino, coqueta* sau *departamento*[1]; dar se enervează, pentru că acum obiceiul şi nevoia impun cuvinte precum *bar, club* sau *tenis*. Trebuie să mărturisesc că ele nu mă cutremură cum pare să i se întîmple profesorului Oliver Asín: sînt, mai curînd, liniştit.

Într-o vreme, Spania şi-a exercitat asupra restului lumii hegemonia culturală şi politică. De ce, oare, să nu accepte acum cu demnitate şi soarta inversă? Cervantes, care a aparţinut epocii de grandoare a imperiului, era partizanul îmbogăţirii spaniolei şi se pronunţa împotriva „celor care vor ca abundenţa limbii castiliene să sfîrşească în sărăcia limbii vechi“. Cum, oare, să nu luptăm azi pentru o politică asemănătoare, cînd naţiunile noastre nu sînt în fruntea civilizaţiei?

Unamuno se întreabă cum s-ar putea traduce un text de Hegel în limba lui Fray Luis[2]. Ţările noastre sînt foarte în urmă în ştiinţă şi filosofie şi nu ne rămîne decît să asimilăm noul vocabular inventat de gînditorii germani sau englezi o dată cu operele lor. Dacă nu preferăm stagnarea spirituală, nu văd cum ar fi posibil să ne lipsim de cuvinte noi precum *vivencia, conductismo* şi *endopatía*[3]. Am întîlnit persoane care refuzau categoric să scrie *absolutidad*[4]; dacă nu aleg muţenia, nu văd cum se vor putea referi la contrariul relativităţii. La fel, cuvîntul *Vollständigkeit* trebuie inevitabil tradus cu *completidad,* care nu figurează în dicţionar[5], pentru că dicţionarul nu e *complet;* şi asta pentru că printre numeroasele sale virtuţi nu figurează şi cea premonitorie. Speriaţi, unii puriştii propun să fie

[1] „Libertin“, „cochetă“, „apartament *sau* departament“ (n.tr.).

[2] Fray Luis de León (1527-1591) e una dintre figurile capitale ale Renaşterii literare spaniole, strălucit filolog („Comentariile despre Cîntarea Cîntărilor“, 1580), traducător şi poet. Poemele sale, pe care le-a publicat postum (1631) marele poet baroc Francisco de Quevedo, se inspiră din lirica italiană a epocii (n.tr.).

[3] „Trăire“, „psihologia conduitei“, „endopatie“ (n.tr.).

[4] „Absolutitate, caracter absolut“ (n.tr.).

[5] Într-adevăr, nici în a ediţia a XXII-a din 2001 a Dicţionarului Academiei Regale Spaniole (DRAE) nu figurează cuvîntul *completidad,* printre altele pentru că aceasta a decis ca sensul „caracter complet“ (pentru care Sábato inventează mai corectul *completidad* < *completo,* „complet“) să fie exprimat de cuvîntul *completitud* (n.tr.).

tradus cu *integridad*, fără să observe că purismul îi aruncă în braţele improprietăţii: un cinematograf poate să fie complet, fără să fie integral – ar fi de ajuns ca unuia dintre fotoliile sale să-i lipsească un simplu şurub.

Spre marea lor glorie şi posteritate, alte popoare nu au o asemenea pretenţie. Germana are nouăzeci de mii de cuvinte care provin din celtă, latină, greacă, franceză, din limbile slave. E sigur că nici acolo nu au lipsit puriştii, duşmani ai combinării. Dar e sigur şi că, în acelaşi timp, cei mai buni scriitori ai lor – de la Goethe în jos – i-au luat în rîs. Schiller le-a atras atenţia: „Dar ce ingenioasă idee aţi mai avut: să purificaţi limba de cuvintele străine; dar, prieteni, cum veţi traduce în germană cuvîntul *pédant?*"

DAR CE PROGRESEAZĂ, OARE, ÎN IDIOMURI? Popoarele a căror cultură progresează îşi îmbogăţesc limba şi îşi transfuzează achiziţiile popoarelor rămase în urmă. Asta pare să însemne că idiomul e susceptibil de perfecţionare, nu numai de simplă transformare.

Dar Bally neagă progresul lingvistic. Mi se pare că, discutîndu-se problema, nu s-a observat un fapt capital: existenţa unui *dublu limbaj*, al ştiinţei şi al vieţii. Confuzia creşte deoarece, într-un anume fel, limbajul vital îl include pe cel ştiinţific, căci ştiinţa e elaborată de oameni vii.

Astfel pusă problema, răspunsul e clar: e licit să vorbim atît despre progresul limbii ştiinţifice şi filosofice, cît şi al ştiinţei şi filosofiei. În schimb, e absurd să susţinem atît progresul limbii vitale, cît şi pe cel al artei. În măsura în care limbajul iese din domeniul cunoaşterii, al ştiinţei, pentru a intra în misterioasele regiuni ale emoţiei şi sentimentului, ale artei, e tot atît de greşit să afirmăm că progresul limbajului e unul al artelor.

PROGRESUL ÎN ARTĂ. Ideea de progres, născută din raţionalismul secolului al XVII-lea, ne-a obişnuit cu iluzia că ne îndreptăm spre o lume din ce în ce mai bună şi mai mare: faimosul *better and bigger*.

Doctrina a apărut dintr-o ingenuă generalizare: omul era subjugat de neîncetata perfecţionare a ştiinţei şi a tehnicii şi atunci şi-a imaginat că în toate domeniile spiritului trebuie să se petreacă acelaşi lucru. Dar, dacă e uşor de demonstrat că locomotiva e mai eficientă decît diligenţa, nu e la fel de uşor de dovedit că pictura noastră e superioară celei din Renaştere. Redusă la termenii cei mai simpli, credinţa în Progresul General constă în a presupune că domnul care se deplasează cu autobuzul e, din punct de vedere spiritual, mai bun decît grecul care, în acelaşi timp, călătorea cu trirema, fapt destul de îndoielnic.

În domeniul artelor se petrece acelaşi lucru ca şi în cel al moralei: geometria noastră e, fără îndoială, superioară celei a topografilor egipteni, dar cultura noastră nu-i mai bună decît a lor.

Pentru o mare parte a filosofiei contemporane, valorile etice şi estetice sînt la fel de obiective ca şi cele logice. În consecinţă, ea respinge orice formă de relativism cu privire la artă şi morală, cum se pare că demonstrăm aici.

Dar, dacă valorile estetice ar fi obiective, s-ar putea înregistra un progres în artă, în măsura în care trăirile estetice ale omului s-ar apropia din ce în ce mai mult de normele absolute. Existenţa unui canon obiectiv şi, ca atare, absolut ar permite să apreciem în fiecare caz locul ocupat în ierarhie de o operă de artă, la fel cum putem demonstra superioritatea teoriei einsteiniene faţă de cea newtoniană.

Nu trebuie confundată simpla schimbare cu progresul. E sau nu un progres apariţia perspectivei geometrice în pictura Renaşterii, fenomen legat de apariţia tehnicii în Occident? E imposibil să răspunzi la această întrebare, dacă în prealabil nu eşti în posesia normei estetice absolute. Dacă presupui, pentru moment, aşa cum presupunea doctrina imitaţiei, că arta trebuie să imite natura, e evident că există un progres. Dar concluzia cade automat, dacă această doctrină estetică e combătută, cum s-a şi petrecut în realitate. Dacă se afirmă că adevărata artă trebuie să fugă de simplista natură, dacă se susţine că arta e simbolică sau suprarealistă, celebrul progres al perspectivei poate fi privit ca o lamentabilă greşeală.

Asemenea motive mă împing să accept validitatea relativă a artei, pentru o epocă, un loc, o cultură, o *absolutitate relativă*.

Vreau să spun: într-o cultură dată nu orice lucru are valoare estetică. Şi în această limitată zonă spaţio-temporală se poate, şi poate că şi trebuie, să se vorbească de progres, e licit să predai arta şi are sens existenţa maeştrilor.

Astfel, egiptenii îşi sculptau marile statui hieratice, nu pentru că ar fi fost incapabili de realism, ci pentru că metafizica, *etosul* lor, simţul eternităţii îi făceau să dispreţuiască realitatea cotidiană. Dovada că e aşa stă în realismul cu care îşi pictau sau sculptau argaţii sau sclavii, fiinţe, practic, inferioare. Cînd s-a trecut la civilizaţia atenian㠹 a lui Pericle, lumească şi sceptică, a existat o apropiere de natură, o revalorificare a lumii profane, care a produs, în corelaţie, o cultură realistă. Acesta nu e progres: e, pur şi simplu, deplasarea centrului de greutate al lumii culturale.

MASCULINIZARE ŞI CRIZĂ. În *Oameni şi angrenaje* am încercat să demonstrez că, fără dubiu, civilizaţia contemporană s-a dezvoltat sub impulsurile a două forţe dinamice: *raţiunea* şi *banul*. Pentru că sînt dinamice şi îndreptate spre *cucerirea* lumii exterioare, ambele manifestări sînt masculine.

Fundamentul lumii feudale era *pămîntul;* de aceea, trebuie să o considerăm o societate feminină; e statică, spaţială, conservatoare. În schimb, fundamentul civilizaţiei moderne e *oraşul;* societatea ce rezultă e dinamică, liberală şi temporală. În această nouă ordine, timpul prevalează asupra spaţiului, pentru că oraşul e dominat de ban şi de raţiune, forţe mobile prin excelenţă.

Caracteristica noii societăţi e *cantitatea*. Lumea medievală era calitativă: timpul nu se măsura, se trăia în termenii eternităţii, iar timpul era cel natural, al păstorilor, al deşteptării şi al odihnei, al foamei şi al mîncării, al iubirii şi al creşterii fiilor; era un timp concret şi vital, casnic, *feminin*. Nu se măsura nici spaţiul, iar dimensiunile figurilor dintr-o ilustraţie nu corespundeau nici distanţelor, nici perspectivei, ci locului ocupat în ierarhie.

De cum irumpe mentalitatea modernă, totul se cuantifică: apar ceasornicele mecanice şi timpul devine o entitate abstractă şi obiectivă, *masculină*; apare spaţiul matematic, obiectiv aşa cum este, masculin, nu aşa cum şi-l închipuia micul realism casnic al femeii,

pe baza subiectivităţii şi mitului, ci spaţiul fără limite, pentru marea aventură pe mare şi pe pămînt, spaţiul cartografilor şi al navigatorilor. Ceasornice, hărţi, geometrie, balistică, proporţie şi perspectivă în artă, cambii – totul configurează naşterea unei lumi bărbăteşti, lumea *puterii* şi a *abstracţiunii*.

Banul şi raţiunea îi conferă omului putere seculară, nu în pofida abstracţiunii, ci graţie ei. Ideea că puterea e unită cu forţa fizică e o credinţă feminină sau, în orice caz, credinţa oamenilor fără imaginaţie masculină. Pentru ei, o ghioagă e mai eficace decît un logaritm, un lingou de aur – mai valoros decît o cambie. Femeia ar fi acceptat cu greu crearea băncii şi a instrumentelor ei abstracte; şi nici în ruptul capului nu ar fi admis să se despartă de un lingou de aur, în numele nici unui document scris, al nici unei hîrtii simple. Acest soi de nebunii sînt, cu precădere, bărbăteşti. Adevărul e că imperiul bărbatului a crescut de cum a început să înlocuiască ghioagele cu logaritmii şi lingourile de aur cu cambiile.

Nu trebuie să ne surprindă că orînduirea capitalistă e legată de abstracţiune, pentru că ea nu se naşte din industrie, ci din comerţ; nu prin meşteşugar, care e rutinar, realist şi static şi, în general, ţine de mentalitatea feminină, ci prin neguţător, care e aventurier, imaginativ şi dinamic. *Industria produce lucruri concrete,* pe cînd *comerţul se limitează să facă schimb*. Iar schimbul conţine, în germene, abstracţiunea, căci e un soi de exerciţiu metaforic, care tinde să identifice entităţile distincte, despuindu-le de propriile atribute concrete. Omul care schimbă o oaie pe un sac cu făină face un exerciţiu abstract; nu contează că necesităţile fizice care îl determină să facă schimbul sînt concrete: foamea, setea, necesitatea de a procrea. Decisiv e că schimbul devine posibil graţie unui act de abstractizare, unui fel de egalitate matematică între oaie şi sacul cu făină, în care obiectele sînt schimbate, nu în pofida diferenţelor dintre ele, ci tocmai din pricina lor.

Schimbul duce întotdeauna la identificare şi, de aceea, la abstracţiune. Poate ca uşurinţa cu care poporul evreu se mişcă în lumea abstracţiunilor – avînd mai mulţi matematicieni decît pictori –

să-şi aibă originea în forţata şi constanta sa migraţie, în obligatoria sa tendinţă urbană şi comercială.

Cu banul şi raţiunea, omul din Occident a cucerit lumea exterioară, întreprindere tipic virilă, şi s-a constituit astfel societatea contemporană, pe al cărui anvers se află capitalismul şi pe al cărui revers domină ştiinţa pozitivă şi matematică. Ambele sînt produse virile, ambele separate – tragic – de realitatea concretă a fiinţei omeneşti. Aşa am ajuns la teribila dihotomie a omului contemporan, la absoluta dezumanizare, căci în vreme ce, pe de o parte, s-a construit un univers de simboluri matematice, pe de alta, şi dominat de aceste simboluri, omul din carne şi oase s-a transformat treptat în om-obiect, pînă la umila impotenţă a eroului kafkian.

Nu trebuie aşadar să ne mire de ce criza vremii noastre e simultan şi una a sexului, şi a instituţiilor lui. Subjugată timp de veacuri, umilită şi neglijată, plină de resentimente, femeia a vrut să se răscoale prin intermediul mişcărilor feministe; fără să observe că astfel făcea încă o concesie, sinistră şi paradoxală, civilizaţiei masculilor. Căci, oare, ce este feminismul dacă nu un masculinism?

Masculinizarea femeii a adus cu sine dezechilibrul vieţii erotice, care se manifestă printr-o nevroză colectivă şi o criză a căsniciei. Enorma majoritate a căsniciilor urbane sînt nefericite.

Între familia medievală, unde femeia era iobaga bărbatului, dar, în realitate, centrul lumii, şi cea contemporană unde, sub aparenţele eliberării ei, a devenit, cu adevărat, sclava condiţiei virile, s-a introdus treptat o foarte puternică „strîmbă", pe măsura dezvoltării civilizaţiei raţiunii şi a banului. Iar familia explodează. E vremea să ne întrebăm ce o va înlocui sau ce schimbări materiale şi spirituale va suferi ea în societatea viitoare.

Civilizaţia modernă a virilizat femeia, falsificîndu-i, cu grave consecinţe psihice, esenţa fiinţei, una biologică pe care, nepedepsite, nici o comunitate şi nici o cultură nu o pot altera. Dacă vrem ca radicala criză a vremii noastre să fie depăşită, va trebui să ne întoarcem la femeia feminină, ceea ce implică însă ca, la rîndul său, bărbatul să realizeze sinteza antitezei pe care a provocat-o. Va trebui să ne întoarcem la concret, fără să dispreţuim abstracţiunea, va trebui să integrăm logica

cu viaţa, obiectul cu subiectul, esenţa cu existenţa. Cu alte cuvinte, va trebui să creăm o societate care să respecte unitatea bărbat-femeie, în loc să o scindeze platonic în beneficiul bărbatului pur.

GAMOCENTRISM. Întreaga mişcare romantică, cu ultimele ei contraforturi existenţialiste, ca rebeliune împotriva unei societăţi abstracte şi raţionalizate, e un impuls spre femeie, un impuls gamocentric.

Schema crizei contemporane ar putea fi următoarea:

Comunitate medievală (NOI) → individualism mercantil al Renaşterii (EU) → ştiinţă şi capitalism, obiective abstracte (ACEL) → rebeliune romantică şi existenţialistă, concretă şi feminină (EU) → sinteză fenomenologică, spre o nouă comunitate feminină–masculină (NOI).

FEMEIA ŞI BĂRBATUL ÎN CREAŢIE. Omul schizoid nu se mulţumeşte, în general, cu *această* realitate: el caută sau îşi construieşte altele, se lansează în explorarea pămînturilor necunoscute şi a lumilor misterioase, descoperă America şi spaţiile cu *n* dimensiuni, universul lui Platon şi cel al obiectelor ideale, al lui Meinong. Creaţia şi descoperirea sînt, totodată, măreţia prometeică, cutezanţa masculului şi angoasa lui esenţială, nesfîrşita lui nemulţumire, tragica lui singurătate.

De obicei, femeia nu are nevoie de mai mult decît are în sine: poartă lumea şi întreaga umanitate la propriul sîn. Nu că ar fi incapabilă de creaţie abstractă: *în mod vital, aceasta nu o interesează*. Bărbaţii se omoară pentru idei, şi acesta e, aproape, un act de nebunie. Femeile se omoară pentru lucruri concrete sau pentru idei care, într-un fel, se leagă de lucruri concrete.

Aşadar, cauzele din pricina cărora femeia nu figurează cu mai mare frecvenţă în istoria creaţiilor nu sînt istorice. Deşi influenţează, ele nu sînt cauza decisivă şi profundă. La urma urmelor, nimeni nu i-a interzis niciodată femeii nici speculaţia filosofică, nici muzica, nici desenul.

Dar sub formele istorice există radicale condiţii biologice şi metafizice care o îndepărtează pe femeie de creaţie şi descoperire.

Şi, dacă produce în artă sau în ştiinţă, ea o face în sectoarele legate de esenţa ei profundă, de trupul şi subiectivitatea sa: dansul, interpretarea teatrală şi muzicală, romanul pasiunilor (mai ales autobiografic), memoriile, jurnalele intime; tot ce tinde spre imitaţie, spre reprezentare şi conservare.

Pe de altă parte, arta e tocmai creaţia spiritului omenesc cea mai apropiată de feminin, căci în ea nu s-a produs scindarea între diferitele elemente ale realităţii, care apare în ştiinţă sau în filosofie; concretul şi abstractul, iraţionalul şi raţionalul rămîn nediferenţiate. Artistul e omul care se apropie cel mai mult de unitate şi, ca atare, e un monstru ciudat, jumătate bărbat şi jumătate femeie, care are de la primul capacitatea de a transcende pura subiectivitate, în căutarea altor lumi, şi, de la a doua, înclinaţia spre unitate, spre permanenţa în magma primordială. Depăşirea crizei trebuie să implice totodată *întoarcerea la femeie şi la artă*.

OMUL ŞI BESTIA.

„Il est dangereux de trop faire voir à l'homme combien il est égal aux bêtes, sans lui montrer sa grandeur. Il est encore dangereux de lui trop faire voir sa grandeur sans sa bassesse. Il est plus dangereux de lui laisser ignorer l'un et l'autre. Mais il est très avantajeux de lui représenter l'un et l'autre."

„S'il se vante, je l'abaisse; s'il s'abaisse, je le vante; et le contredis toujours, jusqu'à ce qu'il comprenne qu'il est un monstre incompréhensible."

PSIHOLOGIA IUDAICĂ. Bine privită, punerea logică a unei probleme trebuie să fie clară şi directă, cea mai clară şi mai directă cu putinţă: A este A. Pe cînd un evreu ar prefera aproape întotdeauna să spună: „De ce A să nu fie A?" Şi dacă, pe deasupra, spune fraza cu voce tare, poate că ridică din umeri, ca şi cum ar exclude că are vreo responsabilitate în chestiune – căci niciodată nu se ştie cum poate începe o persecuţie. Ingrediente străine de adevărul logic, care schimbă culoarea, deformează şi răsucesc gîndirea. Evreul

torturează logica: prezintă din spate, de jos, în diagonală sau, cel mai probabil, după cine ştie ce complicat arabesc.

Poate această particularitate să fie adusă drept probă a unei mentalităţi raţionaliste? Din contră, cred că dă dovadă de un frenetic iraţionalism, de prevalenţa psihologiei şi chiar a psihopatologiei asupra gîndirii logice. Ceea ce nu trebuie să ne atragă atenţia, căci două mii de ani de persecuţii dezvoltă aptitudinea psihologică a oricui. Evreul trăieşte spionînd reacţiile fiecăreia dintre persoanele şi colectivităţile care îl înconjoară, ca un foarte delicat seismograf care înregistrează chiar şi cele mai subtile trepidaţii care preced marile cutremure. Şi această constantă gimnastică i-a conferit o îndemînare, o fineţe, o pătrundere, pe care le au doar evreii marcaţi de circumstanţe excepţionale: boală, tară, geniu, sentimente de inferioritate. Cît priveşte răsuceala psihologică, e, poate, şi un subprodus al fricii, al unui spirit prudent, din cauza fugii de repetate primejdii. Rareori un evreu ne va răspunde cu o afirmaţie clară la ceea ce îl întrebăm; aproape întotdeauna va prefera să o facă cu altă întrebare care, ca atare, nu îl angajează şi, în orice caz, îi permite să afle ce gîndim noi.

Să se compare literatura unui Valéry cu cea a unui Proust şi se va vedea cu cît e Valéry mai aproape de raţionalismul abstract. Caracteristicile pe care tocmai le-am semnalat se observă imediat la Proust, nu numai în maniera de a privi realitatea, ci chiar şi în forma tehnică de a o descrie: lungile şi complexele paragrafe, complicatele şi numeroasele paranteze, care atenuează sau clarifică, sau diversifică afirmaţia anterioară, îmbîrligatele adnotări, infinitele armonice care acompaniază nota fundamentală, ca la un complex instrument muzical.

Nu am pretenţia să cad într-o sistematizare inversă, conferindu-le evreilor atribute contrarii celor semnalate de Sartre. Nu susţin că pasiunea raţionalistă ar fi străină de sufletul iudaic: ar fi suficient să-l citez pe Julien Benda. Pur şi simplu, mă limitez să semnalez primejdiile sistematizării într-o chestiune labirintică.

UNIVERSUL CA OPERĂ A UNUI NEBUN. Sistemele filosofice, teoriile ştiinţifice, maşinile, organizarea ar corespunde clipelor lui de luciditate. Războaiele, cataclismele, ciumele, asasinatele ar fi provocate în clipele de nebunie.

AVANTAJE ALE LIPSEI DE ÎNŢELEGERE. O corectă observaţie a lui Van Wyck Brooks:

> „Nu e, oare, un fapt că, în general, romancierii triumfă graţie iritărilor şi indignărilor lor? Hawthorne a triumfat în praful şi vîntul din Salem. Flaubert, Stendhal, Sinclair Lewis şi Dreiser sînt alte exemple ale cazului. Şi nu demonstrează, oare, primele romane ale lui Henry James că şi lui i se poate aplica regula? Cîtă vreme avea de-a face cu nord-americani nativi, care îl incomodau întotdeauna, totul îi ieşea bine. Anglia îi plăcea prea mult şi acestui lucru i s-a datorat îngîmfarea ulterioară... Oamenii prea buni sau cultivaţi te dezmiardă pe nesimţite cu un soi de fatuitate. Se intră în paradisul proştilor. Cu excepţia unor mici doze, «buna societate» nu le e propice scriitorilor. Pentru că ei au nevoie să fie neînţeleşi, au nevoie de ceva aspru în atmosfera care-i înconjoară... Copiii au tot atîta drept la neînţelegere ca şi la înţelegere. La fel se întîmplă cu scriitorii şi artiştii, şi, de aceea, Anglia a fost atît de bogată în genii."

După cum se vede, nu avem nici o scuză în ţara noastră.

ESEU ŞI ROMAN. Diurnul şi nocturnul.

FEMININ-MASCULIN. Cele două principii coexistă în fiecare fiinţă omenească.

Feminin: noapte, haos, inconştienţă, trup, curbă, moale, viaţă, mister, contradicţie, nedefinire, simţuri „corporale" – gust, tact. Originea barocului, a romanticului, a existenţialului.

Masculin: zi, ordine, conştiinţă, raţiune, spirit, linie dreaptă, duritate, eternitate, logică, definiţie, simţuri „intelectuale" – auz, vedere. Originea clasicului, a esenţialului.

LEAGĂNUL ABSOLUT AL LIMBAJULUI. Dacă lăsăm deoparte limba ştiinţei şi ne referim la limba vieţii, apar mereu aceleaşi întrebări: care transformări trebuie acceptate şi care nu, după ce norme trebuie judecat un cuvînt nou, o expresie nouă, o variantă fără tactică?

E suficient să citim o lucrare precum *Omenire, naţiune, individ*, de Otto Jespersen, ca să conchidem că toate criteriile propuse sînt discutabile. Din diferite motive, descoperim că normele gramaticale nu le pot impune nici poporul, nici scriitorii, nici aristocraţia profesioniştilor, nici jurnaliştii, nici profesorii. Cine doreşte să cunoască detaliat lipsa de susţinere a diferitelor criterii, să citească această lucrare... şi va înţelege că nu rezistă nici măcar criteriul „energetic" al lui Otto Jespersen. Poate cheia e faptul că limba e un fenomen complex, din care toţi – poporul, profesioniştii, universitatea, jurnalismul, literatura – fac parte, astfel încît nimeni nu o poate dirija singur, fiind rezultatul firesc al forţelor care acţionează anarhic şi simultan.

Autorii de gramatici se pronunţă, în general, împotriva anarhiei, nevrînd să vadă că unicele limbaje care nu mai sînt anarhice sînt cele moarte. Américo Castro[1] semnalează că în Argentina „straturile inferioare ale oraşului acţionează anarhic şi absurd asupra limbii" şi observă „un reflex de dezechilibru şi de perversiune colectivă". Îi mulţumim profesorului spaniol pentru interesantul diagnostic, dar îl întrebăm: cînd a acţionat un popor altfel? Desigur, nu în Spania, unde latina a generat produse atît de curioase cum sînt galaica şi catalana. Mult mai absurd distanţate de limba-mamă ca argentiniana[2] şi castiliana.

Alţi autori de gramatici îi iau pe „bunii autori" drept normă. Îndeobşte din asta rezultă un frumos cerc vicios, căci presupun că pentru Américo Castro un bun scriitor e un domn care scrie ca Américo Castro. În plus, e relativ simplu să cazi de acord cu privire la gradul în care un scriitor e bun, după trecerea a patru secole: dar

[1] Américo Castro (1885-1972) a fost un prestigios istoric şi filolog spaniol. A condus Catedra de Istoria Limbii Spaniole de la Universitatea din Madrid (1915-1939). La sfîrşitul războiului civil s-a autoexilat şi a predat într-o serie de universităţi nord-americane (n.tr.).

[2] Observăm, în trecere, că tendinţa de a ridica *graiul* argentinian la rang de *limbă* e din ce în ce mai pregnantă în anii din urmă (n.tr.).

pentru epoca aceluia, din nefericire, vorbim şi scriem deja într-un limbaj diferit, pe care nu-l putem estima cu opiniile unui cadavru. Rămîn atunci autorii în viaţă, şi Dumnezeu să ne apere şi să nu le stabilească locul în ierarhie autorii de texte gramaticale!

Alţi autori de gramatici ne declară că, în orice caz, trebuie să ne încadrăm în „bunul uz", adică limba oamenilor educaţi. Dar rezultă că scriitori educaţi, precum Sarmiento, Lugones[1], Hernández, Güiraldes[2], spun barbarii ca *„recién llegó"*[3], *„disiento con"*[4], *„inmiscuyo"*[5], *„pueblito"*[6] şi *„plan a desarrollar"*[7]. Le rămîne profesorilor mijlocul eroic de a le nega acestor scriitori buna educaţie, dar în acest caz, ne menţinem în cel mai cras relativism, căci nici chiar Bello[8] nu ne va putea arăta o Tablă a Legii primită prin revelaţie.

[1] Leopoldo Lugones (1874-1938) a fost una dintre cele mai importante figuri ale literaturii argentiniene. În opera sa se observă succesiunea curentelor care au dus de la modernism la primele avangarde ale secolului al XX-lea. Din etapa sa modernistă fac parte volumele de poeme *Las montañas de oro* („Munţii de aur", 1897) şi *Los crepúsculos del jardín* („Înserările din grădină", 1905), volumele de proză *El imperio jesuítico* („Imperiul iezuitic", 1904) şi de proză narativă *La guerra gaucha* („Războiul gauchesc", 1905), *Las fuerzas extrañas* („Forţele străine", 1906), *Historia de Sarmiento* („Istoria lui Sarmiento", 1911) şi *El payador* („Cîntăreţul cu vihuela", 1916). Volumul de poeme *Lunario sentimental* (1909) e considerat capodopera sa. E cel mai elocvent exemplu de scriitor „pur". După ce a aderat la modernism, al cărui reprezentant argentinian de vîrf a fost, şi-a cîntat patria, pămînturile natale şi tradiţiile naţionale (n.tr.).

[2] Ricardo Güiraldes (1886-1927) a fost un scriitor argentinian influenţat în lucrările sale de L. Lugones şi J. Laforgue. Opera sa constituie punctul de legătură între modernism şi avangarda deceniului 1920-1930. Alte două opere capitale sînt *Cencerro de cristal* („Talanga de sticlă") şi *Cuentos de muerte y sangre* („Poveşti de moarte şi sînge"), publicate în 1915 (n.tr.).

[3] „A sosit recent" în loc de „a sosit de curînd" (n.tr.).

[4] Verbul *disentir*, „a nu fi de acord", cere în limba spaniolă prepoziţia *de* nu *con (n.tr.)*.

[5] În spaniolă, la fel ca în română, pentru a spune „a se amesteca" se foloseşte un verb reflexiv: în acest caz, *me inmiscuyo*, „mă amestec", nu *inmiscuyo* (n.tr.).

[6] Diminutivul lui *pueblo*, „sat", e *pueblecito*, nu *pueblito* (n.tr.).

[7] În limba spaniolă se spune *plan para* („pentru") *desarrollar*, nu *plan a* („spre") *desarrollar*, care este un galicism (n.tr.).

[8] Andrés Bello (1781-1865) a fost un jurist, poet şi mare filolog venezuelian. Lucrările sale, *Principios de ortografía y métrica de la lengua castellana* („Principii de ortografie şi metrică ale limbii spaniole", 1835) şi *Gramática de la lengua castellana* („Gramatica limbii spaniole", 1847) au exercitat o enormă influenţă asupra filologilor hispano-americani şi nu numai şi sînt şi în zilele noastre opere de referinţă (n.tr.).

O ingenuitate înrudită cu ele e aceea despre „cea mai bună limbă". Din cînd în cînd, se obişnuieşte să fim anunţaţi că, vezi Doamne, cea mai bună engleză se vorbeşte la Oxford, iar cea mai bună spaniolă la Toledo, fapt care implică, desigur, ceva ca o Origine Absolută a Coordonatelor, asemănătoare celei cu atîta rîvnă căutate de fizicienii anteriori lui Einstein. Oraşul Toledo ar reprezenta Leagănul Absolut al Limbii Spaniole, iar bieţii muritori care locuim prin alte locuri ale vastului imperiu am fi condamnaţi să bîiguim în dialecte mai mult sau mai puţin monstruoase, conform respectivelor distanţe care ne despart de Leagăn şi de Spaniola Platonică aşezată în El: incoruptibilă, perfectă, atemporală.

Dar cu acest absolut se întîmplă la fel cum e şi cu cel al fizicienilor: cînd se credea posibilă fixarea originii coordonatelor pe Soare, s-a descoperit că nici el nu se bucura de beneficiile repausului absolut, şi trebuia mers mai departe, pînă la alt astru, şi apoi pînă la altă nebuloasă, şi aşa *ad infinitum*.

Se poate spune însă că la Toledo se vorbeşte cea mai bună spaniolă *toledană*. E drept că adevărul acesta e mititel, dar cel puţin e un adevăr.

COMPLEXE. Sexul e, desigur, forma cea mai primitivă şi telurică a puterii. Şi, cum e atributul permanent al fiinţei umane în orice tip de societate, el trebuie să apară, într-un fel sau altul, în doze mai mult sau mai puţin mari, în toate formele de nevroză. Dar niciodată singur, pentru că omul nu e un simplu animal, ci unul istoric şi social. Aşa încît, amestecîndu-se, confuz, complexele lui Edip şi al Electrei, trebuie să apară complexul lui Prometeu, al lui Cresus, al lui Alexandru.

Complexul lui Prometeu – sau poate că al lui Faust – ar provoca nevroza metafizică a fiinţelor care nu se mulţumesc cu sexul, căci ţelul lor e să meargă dincolo de lumea fizică.

Şi, aşa cum, după Freud, un complex sexual poate da naştere unui roman, un complex al lui Prometeu poate fi punctul de pornire al unui sistem filosofic.

ARTA ÎN SOCIETATEA TOTALITARĂ. Aşa cum melancolic şuşoteşte scriitorul sovietic Mihail Zoşcenko, într-una dintre

povestirile sale umoristice: „Vorbind în general, e mai curînd greu să fii scriitor".

CUNOAŞTERE PASIONATĂ. Pentru Socrate, bănuitorul duşman al trupului, la cunoaştere, *orice cunoaştere,* se ajunge prin raţiune: trupul şi pasiunile lui ne orbesc, ne tulbură, ne împiedică să ajungem la adevăr.

Acesta a fost idealul oricărui raţionalism. Descartes încearcă să ajungă la idei clare şi distincte, eliminînd emoţiile. Iar Kant, ascetic, misogin şi protestant, oare ce ar fi putut elabora decît o teorie bazată pe disprețul pentru trup şi pasiune?

Examinarea viselor lui Socrate, Descartes şi Kant ar fi unul dintre spectacolele cele mai pasionante şi mai puţin indicate minorilor pe care ni l-ar putea oferi psihanaliza.

A trebuit să se ajungă pînă la romantici şi Kierkegaard, ca să ni se revendice sentimentele. Teologul danez a afirmat atunci: „Paradoxul, această pasiune a gîndirii." Şi, de asemenea: „Concluziile pasiunii sînt singurele demne de credinţă, singurele demonstrative."

Acum, raţionaliştii se supără şi ne întreabă dacă paradoxul sau pasiunea, sau credinţa, sau sentimentul au vreo autoritate în demonstrarea Teoremei lui Pitagora.

Răspuns: în domeniul cunoştinţelor matematice şi ştiinţifice, sînt de dorit cea mai completă obiectivitate şi cea mai absolută seninătate a spiritului. Ar trebui să recomandăm, ca doctorul Johnson unuia dintre interlocutorii săi: „Domnule, nu ridicaţi glasul: perfecţionaţi-vă argumentele."

Nu acesta e cazul cu domeniile eticului sau ale esteticului, unde subiectul intervine decisiv. O statuie nu e, ca operă de artă, un obiect-în-sine, ci un obiect-pentru-noi. Natura sa e, totodată, obiectivă şi subiectivă, căci, admiţînd chiar că valorile estetice ar fi obiective, la înţelegerea lor se ajunge printr-o trăire personală şi emoţională, de unde relativitatea judecăţilor estetice.

În domeniul acesta nu putem nici măcar să ne imaginăm cunoaşterea lipsită de pasiune, deoarece opera de artă nu se înţelege

nicicînd pe calea raţiunii, ci graţie intuiţiei emoţionale. Raţiunea e oarbă în faţa valorilor.

Astfel încît disputa dintre cei care susţin primatul raţiunii şi cei care apără pasiunea e, pur şi simplu, una cu privire la ce trebuie să-l intereseze pe om mai întîi: lucrurile sau fiinţa umană.

DESPRE SOLIPSISM. Adevărul e că raţiunea e bună pentru foarte puţine lucruri, căci, aşa cum bine a arătat episcopul Berkeley, ea nici măcar nu-i în stare să demonstreze existenţa lumii exterioare. Aşa cum a spus Hume, argumentele ei nu admit nici cea mai mică obiecţie, deşi nu produc nici cea mai minimă convingere.

Doar prin credinţă – *belief* – putem admite existenţa acestei mese, acestei călimări, acelui alt om. Şi ea apare încă din copilărie, pentru că lucrurile exterioare, lumea se opun voinţelor noastre. Şi numai pentru asta.

CANDIDA PRETENŢIE A REALISMULUI. E imposibil de transcris infinita bogăţie a realităţii unui roman, a unei statui sau a unei drame. Opera de artă e tocmai tentativa de a oferi, în formă finită, infinita realitate.

IDEEA FIXĂ A CREATORULUI. Cei mai profunzi romancieri şi dramaturgi sînt cei cu o singură obsesie; ar fi exagerat să spunem *idee*. Fie a Binelui şi a Răului, fie a Singurătăţii şi a Iubirii, această monomanie se datorează profunzimii obsesiei, iar ea garantează profunzimea creaţiei.

TEME. Tema unui roman sau a unei drame nu trebuie aleasă; ea ne alege. Nu trebuie să scriem dacă tema nu ne hăituieşte, urmăreşte şi presează, uneori mulţi ani, venind dinspre cele mai misterioase regiuni ale fiinţei.

INTRODUCTION à LA MÉTHODE DE PAUL VALÉRY. Începi să citeşti *Léonard et les philosophes* şi nu poţi înceta să tot admiri maiestuoasa eleganţă, aristocratica şi disprețuitoarea lui *nonchalance* în exprimarea ideilor; şi, totodată, aerul de precizie şi

rigoare al expresiei. Dar, de cum îi laşi deoparte proza şi încerci să afli ce spune, descoperi că rigoarea şi precizia sînt mai ales sintactice. O frază precum „aurul e un metal preţios“ e clară sintactic şi, în plus, corectă şi adevărată; pe cînd: „Aurul e un animal patruped“, deşi riguros corectă din punct de vedere sintactic, nu participă la adevăr. Nu ajunge rigoarea gramaticală, ca să afirmăm rigoarea cunoaşterii. Lucru pe care îl ştie perfect orice student la filosofie care nu ignoră diferenţa dintre logică şi gnoseologie, dintre concordanţa conceptului cu sine şi concordanţa subiectului cu obiectul.

Maiestatea şi eleganţa prozei par să acţioneze precum cîntul sirenei asupra cititorilor lui Valéry. Poate că, pentru a-l dezvinovăţi pe poet, s-ar putea spune că el nu-i o sirenă conştientă de amăgitoru-i cînt: căci face mereu impresia că e convins de ceea ce spune.

Cînd şi-a scris *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, el era un tînăr care nu ştia nimic despre personajul său. O mărturiseşte în *Note et Digression*, scrisă douăzeci şi cinci de ani mai tîrziu, deşi lămurirea nu era necesară. Ar fi nedrept să-i judecăm rigoarea filosofică pe un eseu considerat chiar de Valéry un moft. Am luat, aşadar, ultimul dintre cele trei studii despre Leonardo, opera de maturitate, *Léonard et les philosophes*. L-am studiat, l-am analizat şi am descoperit că sistemul său constă în a critica metafizica şi a înlocui, ori de cîte ori i se pare nimerit, vorba „metafizică“ cu vorba „filosofie“, în conformitate cu următorul paralogism:

> „Metafizica nu se poate susţine.
> Metafizica e filosofie.
> Aşadar, filosofia nu se poate susţine.“

Lăsînd la o parte munca depusă pentru a documenta aserţiunea, prefer să abordez alt ciudat aspect al eseistului: repulsia pentru filosofie. Ea e, într-adevăr, destul de paradoxală, căci Valéry îşi trece cea mai mare parte a timpului făcînd filosofie. Chiar şi despre *Zenon, crudul Zenon* se poate spune orice din punctul de vedere al poeziei, dar ar fi nedrept să-i negăm ascendenţa filosofică. Toate poemele lui abundă în afirmaţii metafizice. Eseurile şi limbajul lui, în fine, sînt profund filosofice. Ce straniu complex îl face, oare, pe

acest *amateur* de filosofie să-şi exercite constanta cleveteală pe propriul obiect al meditaţiilor proprii? Mister!

Valéry a recomandat de nenumărate ori claritate şi rigoare (e un notoriu admirator al lui Descartes) şi mulţi au sfîrşit prin a crede că el însuşi practică aceste virtuţi. În analiza pe care i-o dedică lui Leonardo, descoperim totuşi că exigentul definitor al cuvintelor ia drept sinonime metafizica şi filosofia şi – ceea ce e şi mai grav – după ce semnalează defectele celei dintîi, i le adjudecă celei de a doua, substituind cuvintele ori de cîte ori are chef şi fără ca măcar să o facă sistematic.

Dar asta nu-i tot: el critică metafizica de pe poziţiile pozitiviştilor şi pragmaticilor – Valéry e un spirit sedus de rigoare, limpezime şi, mai ales, de eficacitatea ştiinţelor fizico-matematice. La fel ca Leonardo (deşi la Leonardo faptul e justificat, căci el e de faţă cînd se crapă de ziuă în cunoaşterea matematică), el reprezintă mentalitatea burgheză a Renaşterii, învăluită în valorile Tehnicii, în faţa ineficacităţii practice a Metafizicii.

Pe cei care confundă o carte de etichetă socială cu un tratat de sociologie, poate că-i va enerva calificativul de *burghez* aplicat unui om rafinat şi aristocratic precum Valéry. Ce să-i faci: nu-i posibil să înalţi confuzia semantică la rangul de normă de cercetare, chiar dacă Valéry o face.

Chiar admiţînd critica pe care pozitiviştii o fac metafizicii (ceea ce înseamnă să acceptăm destul), încă mai rămîn unele părţi ale filosofiei, cum ar fi logica şi gnoseologia. La urma urmelor, pozitiviştii şi adepţii lor nu au făcut decît să fundamenteze mai riguros – după părerea lor – acele ramuri ale cunoaşterii filosofice. Cine, oare, ar îndrăzni să afirme, în orice caz, că Mach şi Carnap nu sînt filosofi?

Dar eşecurile lui Valéry nu se sfîrşesc aici: nici activitatea sa de-a lungul eşecurilor nu e de pozitivist consecvent, căci proza şi chiar poezia lui sînt contaminate adeseori de metafizică, ca atunci cînd se referă la „nu-ştiu-ce forme obiective“, făcînd aluzie, după cum se observă, la universul dubios platonic.

E sigur că o face vag, cu neclaritatea care îi diluează constant proza, cu acele „nu-ştiu-ce“ şi acel soi de *sfumatura* din puncte de suspensie, atît de ciudată la un propagandist al preciziei.

DESPRE PRESTIGIUL ANUMITOR LIMBI. Friederich al II-lea studia în *franceză* metafizica lui Christian Wolff, ca fermierii nord-americani care nu-şi mănîncă propriul spanac pînă ce acesta nu revine, ambalat în cutii de conserve, de la Chicago. Nu că ar fi fost mai bine să-l studieze pe Wolff în franceză, căci, la urma urmelor, domnul acesta gîndise şi scrisese în germană. Dar Franţa era ţara cea mai puternică şi toţi o admirau, începînd chiar cu francezii, care au luat-o înaintea celorlalţi în această admiraţie. Franţa avea cele mai bune castele, cele mai bune femei, vinurile cele mai alese, limba cea mai clară. Voltaire definea geniul limbii naţionale drept „aptitudinea de a spune în forma cea mai scurtă şi mai armonioasă ceea ce toate celelalte limbi exprimă în chip mai puţin fericit“.

Faptul că această opinie avea o valoare relativă îl dovedeşte afimaţia lui Shum, fost ambasador al Saxoniei la Berlin. Obligat, poate că din politeţe, să facă absurda traducere din Wolff, el a comentat apoi, contrariat:

> „Germana e mult mai potrivită pentru argumentări metafizice şi abstracte decît franceza; e mai bogată în cuvinte, mai puţin expusă ambiguităţilor, şi, prin urmare, capabilă să exprime toată gîndirea cu mai mare precizie, claritate şi vigoare.“

E inutil să adăugăm că opinia lui Shum e tot atît de provincială ca şi aceea a lui Voltaire, dacă trecem cu vederea faptul că provincialismul lui Voltaire cuprinsese în vremea aceea toată planeta. Dacă un filosof procedează barbar şi creează cuvintele de care limba lui nu dispune, ori de cîte ori i-o cere gîndirea (şi întotdeauna filosofii au comis acest soi de vandalisme), nu e nici o greutate să exprimi pînă şi cea mai mică subtilitate. Aceasta nu e o ipoteză, ci calma constatare a unui fenomen istoric: nu a existat nicicînd vreun filosof incapabil să-şi exprime ideile în limba maternă. Nu s-au poticnit nici Kant, cînd şi-a pus absconsul sistem în germană, nici

Aristotel, în greacă, nici Sfîntul Toma, în latină, nici Berkeley, în engleză, nici Maimonide, în arabă, nici Vico, în italiană.

Dar în aceste probleme lingvistice se amestecă prejudecăţi de altă origine. Naţionalismului francez începea să i se opună naţionalismul german, iar opiniile lui Shum – deşi în epoca aceea nu aveau şanse să se generalizeze – au pus bazele prejudecăţilor despre superioritatea germanei filosofice, care într-o zi aveau să domine lumea. Mai lipseau încă vastele tratate de metafizică şi, mai ales, puternica armată, marile industrii şi incredibilii învăţaţi. Cînd a sosit epoca splendorii, toţi am început să studiem germana şi toţi eram convinşi – cu excepţia, poate, a francezilor – de rigoarea exemplară, de soliditatea sintactică, de bogăţia ei; uitînd că, pînă cu doar puţină vreme înainte de Kant, ea fusese considerată limba unor barbari. Ca în coşmaruri, eforturi îngrozitoare abia dacă ne îngăduiau să ridicăm un picior şi să facem un pas neînsemnat, copleşiţi de masa declinărilor şi a sintaxei ei. Dar, în toiul spaimei, încercam mai curînd un soi de plăcere complicată, pentru că ni se părea că însăşi dificultatea garanta admirabila complexitate a gîndirii. Şi ce satisfăcuţi ne simţeam cînd terminam trudnica fabricare a unei fraze! Dădeam puţin înapoi, ca să vedem puntea de oţel pe care izbutisem să o înălţăm, într-o inviolabilă arhitectură de încordate bîrne, buloane şi nituri. Era, îndeobşte, o frază care în spaniolă însemna cu toată modestia: „Nu am mîncat crema de vanilie de pe masă“. Dar ce admirabilă măreţie filosofică atingea în cealaltă limbă! Chiar şi acel *nicht* care părea să închidă cu cheia, pentru vecii vecilor şi fără drept de apel, problema cremei de vanilie, ce categoric suna în germană, ce precis şi de fier! Oţel şi filosofie. Printr-o tainică asociere de impresii, limba germană se sprijinea pe o mare industrie grea şi pe o formidabilă metafizică.

Astfel, raţiunile invocate pentru a demonstra superioritatea unei limbi sînt prejudecăţi, dorinţe şi cereri de principiu. Şi, în ultimă instanţă, sînt determinate afectiv de orgoliul naţional sau de timida admiraţie pe care popoarele mici o simt pentru cele mari. Astfel, complexitatea sintaxei e, alternativ, lăudată sau criticată, după poziţia pe care ţara o ocupă în respectivul moment al istoriei universale. Cînd

mulţimea îngenunchea în faţa declinărilor germane, uita că englezii creaseră, cu o gramatică infantilă, o literatură şi o filosofie tot atît de importante ca şi cele germane. Noi obişnuim să ne mîndrim cu subtila diferenţă între *ser* şi *estar*[1], fără să observăm că totuşi celor mai complicaţi scriitori englezi nu le merge prea rău fără acest mijloc preţios.

Dar aşa cum majoritatea oamenilor rămîn prostiţi în faţa unui tablou doar după ce i-au citit semnătura, majoritatea admiră particularităţile lingvistice ale marilor ţări, pe care le-ar dispreţui dacă ar fi ale senegalezilor. Ce s-ar spune, de pildă, despre o limbă în care fiecare dintre cele patru labe ale animalului ar avea alt nume? Mulţi ar şovăi, dar de cum ar afla că respectiva chestie este germană, ar considera că e o mostră de bogăţie expresivă. După ce se vor fi desfăşurat din abundenţă, ar fi convenabil să le spunem că o altă naţiune are uzufructul chilipirului: una din Africa Centrală.

Fenomene ca acesta ar trebui să ne îndemne la prudenţă în materie de limbaj, dar, în fiecare clipă, repetăm şi tot repetăm locurile comune referitoare la rigoarea sintactică, claritatea, precizia şi celelalte o mie de prostii care formează un discurs academic întru elogierea limbii. Cafrii folosesc un limbaj cînd conversaţia e dusă între bărbaţi şi altul cînd la discuţie participă ambele sexe. Această barbară complicaţie ni s-ar părea minunea cea mai ingenioasă, dacă ar fi un atribut al francezilor.

DESPRE PATRIOTARDISMUL LINGVISTIC. În îndeplinirea sarcinii de a se lăuda singură, nici unei naţiuni nu-i piere glasul: dacă sînt materialmente mari, naţiunile vor spune că au cea mai bună armată din lume, cea mai gigantică industrie grea, cea mai mare flotă; dacă sînt mici, vor da ele de-o cale pentru a-şi găsi inestimabile avantaje în iuţeala cicliştilor, echipele de fotbal, precizia ceasurilor.

Omul Mediu, care e pilonul naţionalismului, îşi înlocuieşte lipsa de importanţă cu gloriile ţării. Şi, la fel cum, asistînd la defilarea

[1] În limba spaniolă există două verbe „a fi" – care exprimă o multitudine de situaţii, aspecte şi nuanţe, dintre care unele deosebit de subtile –, iar diferenţa dintre ele se bazează, în principal, dar nu numai, pe opoziţia perfectiv/imperfectiv (n.tr.).

tancurilor ţării sale, se simte puternic, tot aşa se crede foarte inteligent, pentru că e compatriotul lui Descartes.

Instrumentul de care se foloseşte Omul Mediu ca să construiască acest monument al excelenţelor sale e miopia, pe care o numeşte „tipica vioiciune creolă", „clasică agerime a francezului", „profunzime germană", „pătrunzătoare inteligenţă evreiască" şi „tradiţional realism englez". Ştim deja că realiştii sînt indivizii care nu văd mai departe de lungul nasului şi care confundă Realitatea cu Cercul-cu-Diametrul-de-Doi-Metri, al cărui centru e modestul lor cap. Aceste personaje provinciale rîd de tot ce nu pot înţelege şi nu se încred în ce e dincolo de cerc. Cu tipica viclenie a ţăranilor, ele îi resping pe nebunii care vin cu planuri pentru descoperirea Americii, dar cumpără un bilet de loterie de cum coboară în oraş.

Pentru aceşti realişti e logic ceea ce văd şi o mare parte dintre orgoliile lor se bazează pe simple ignoranţe sau pe atribuirea de valoare absolută unor simple relativităţi.

Patriotardismul lingvistic nu e nici mai bun, nici mai rău decît restul patriotardismelor şi, în orice caz, îi împărtăşeşte condiţia esenţială: miopia cu privire la relativitatea valorilor sale. Astfel, patriotardul va susţine că limba sa naţională e cea mai frumoasă, mai bogată, mai evoluată, mai clară (fără să-şi dea seama că i se pare mai clară pentru că o aude de cînd sugea; iar cîinii germani dau repede ascultare oricărei porunci, şi nu pentru că limba germană ar fi cea mai clară din lume).

Dar vor exista şi unii care să susţină că opiniile lor se bazează pe *fapte* şi că nu se poate nega, de pildă, că franceza e o limbă logică sau cel puţin mai logică decît o limbă primitivă în care sînt proferate fenomene ca „pisică animal dăunător" şi „Ivan nu nebun". Şi vom rămîne cu toţii impresionaţi, cînd vom afla că acestea sînt din excelenta rusă practicată de Tolstoi sau Turgheniev.

Tindem constant să considerăm logic ceea ce este pur şi simplu, psihologic. Ce e familiar devine astfel raţional, mecanism prin care laponului i se pare rezonabil să-şi ofere soţia oaspetelui, pe cînd nouă faptul ni se pare, mai curînd, o nebunie.

Pentru a observa lipsa de logică, e nevoie de perspectivă. Nouă ne e foarte greu să realizăm pînă unde ajunge spaniola cu boala modurilor

verbale, care nu au nimic de-a face cu logica, dar aceste absurdităţi îi sar în ochi străinului care începe să o înveţe. Nici unul dintre noi nu se miră cînd auzim conglomerate atît de curioase precum *„de vez en cuando“*[1]*;* dar ne şochează prin barbaria ei o frază ca: „Eu amintesc nu comentariu pînă cineva s-a întîmplat a semnala aceea ca singurul caz el întîlnise în care asemenea o vizitare se întîmplase“. Care nu a fost emisă în nici un balamuc, ci într-o reuşită carte a stilistului Henry James.

– Desigur! va comenta un francez. Ceea ce aţi menţionat nu are nimic uimitor, căci engleza e o limbă care are vagi concordanţe cu logica. Englezii sînt oameni empirici, atît în politica lor, cît şi în limbă. Dar observaţi numai limpezimea şi rigoarea logică a limbajului nostru!

În vestitul său discurs despre universalitatea limbii franceze, Rivarol afirma:

> „În zadar ne tulbură pasiunile şi ne incită să urmăm ordinea senzaţiilor; sintaxa franceză e incoruptibilă. Din ea se naşte admirabila claritate, baza ternă a limbii noastre.“

Nouă, care ne uităm la ea ca barbarii, nu ni se pare chiar aşa, şi deja intrăm la bănuieli cînd dăm de expresii atît de mirobolante ca: *„qu’est-ce que c’est que ça“*, care literal ar trebui să se traducă „ce este aia care aia este care aia“ şi care, cu modestie, vrea să spună „ce e aia“.

DESPRE ÎNTREPĂTRUNDEREA SUFLETELOR. Profeţia lui Maeterlinck: „Va veni o vreme, care nu-i prea departe, cînd sufletele se vor întrepătrunde fără intermediul trupului“. Un personaj al lui Mauriac primeşte această încurajatoare profeţie de la femeia pe care o iubeşte în tăcere şi fără speranţe.

DEVALORIZAREA TRUPULUI. Această lugubră, ipocrită şi spiritualistă frază a lui Maeterlinck urcă, prin Immanuel Kant, pînă la orfici: viaţa lumească e chin şi durere şi doar prin renunţare şi purificare putem scăpa de temniţa sufletului, care e trupul, pentru a zbura spre stele. Ceea ce e, aproximativ, programul unor vegetarieni, abstinenţi şi spiritişti, în afară de dramaturgul George Bernard Shaw[2].

[1] „Din cînd în cînd“; traducerea textuală este: „dintr-o dată în cînd“ (n.tr.).

[2] Niciodată nu am înţeles bine de ce eşti mai aproape de Spirit dacă ingerezi doar lăptuci (n.a.).

Dispreţul orfic transmigrează la Socrate şi de la Socrate la creştinism. Cînd religia s-a secularizat, s-a produs, pe de o parte, trilogia Libertate-Egalitate-Fraternitate şi, pe de alta, Naturismul. Religii laice, cu fariseii şi fericiţii lor, şi ele. Autenticului sentiment al căderii i-au urmat convenţionalismul, ipocrizia trupului şi s-au constituit două ordini: a iubirii strict carnale, de lupanar şi pornografie, realizate în secret de societatea dezumanizată; şi cea a iubirii spirituale, strict platonice. Ambele sînt nişte aberaţii nenorocite, pentru că sufletul e unit de trup precum expresia de chip.

SINGURĂTATE ŞI COMUNICARE. Sufletele nu pot comunica între ele decît prin trupuri. Încercarea, pretinde Maeterlinck, de a face două suflete pure să comunice e tot atît de grotescă pe cît e pretenţia de a face două cărţi să se împrietenească. Gîndurile, emoţiile, surîsurile, gesturile, vorbele, privirile care constituie sufletul omenesc sînt, în definitiv, subtile vibraţii ale cărnii.

BAUDELAIRE. Aceeaşi dorinţă de curăţenie la toţi marii păcătoşi ai cărnii: ura lor diurnă pentru carnal e reversul precis al tentaţiei nocturne.

GÎNDIRE ŞI ROMAN. Se afirmă că ziua este tot ce sîntem şi noaptea – tot ce dorim. Invers: ziua e ce dorim – şi, ca atare, reuşim – să fim, iar noaptea e ce sîntem cu adevărat.

Cu alte cuvinte: ziua e realitatea, dar noaptea e suprarealitatea.

Romanul e nocturn şi, în consecinţă, reprezintă ceea ce sîntem în chip autentic. Gîndirea pură e tot ce e diurn şi, în consecinţă, ce dorim – şi reuşim – să fim. Adevăratul Dostoievski nu e moralistul din *Jurnalul* său, ci criminalul din *Crimă şi pedeapsă*.

SUFLET ŞI SPIRIT. Între carne şi spirit, sufletul, ambiguu şi angoasat, dominat de emoţiile trupului şi aspirînd la eternitatea spiritului, şovăind perpetuu între relativ şi absolut, între muritor şi nemuritor. Într-adevăr, bietul suflet!

Sufletul e individul, spiritul e persoana. Adică, inconştientul şi supereul, viaţa şi sacrificiul vieţii, păcatul şi virtutea, nocturnul şi diurnul, diabolicul şi divinul.

Romanul e sufletul, gîndirea e spiritul. Scriu romane, pentru că am suflet, nu numai spirit. Pentru că sînt imperfect.

VESTITUL ECHILIBRU GRECESC. Cu popoarele este la fel cum este şi cu indivizii: nu întotdeauna aparenţa e şi cea reprezentativă; sau, mai bine zis, nu e aproape niciodată. Ce *afirmă* un om – sau o cultură – e mai curînd expresia dorinţei decît a realităţii. Dacă Dostoievski afirmă că nu trebuie să omori, e preferabil să crezi că Dostoievski e un criminal care luptă cu instinctele lui. Dacă Socrate recomandă să nu ne încredem în trup, să fim siguri că Socrate e un senzual care luptă cu disperare împotriva poftelor lui: părerile lui despre superioritatea raţiunii sînt reversul personalităţii lui profunde.

Orice cultură e o încercare de a domina animalicul din fiinţa umană. De aici decurge şi faptul că – precum observă Jung – dezacordul cu sine e caracteristica omului cult. Tradiţia ne prezintă poporul grec ca pe unul olimpic echilibrat, dar e de ajuns să citeşti *Bacantele,* ca să observi ce apocrif şi superficial e faimosul echilibru. Şi nu gîndul pur ne descoperă realitatea profundă a unui popor, ci mitul şi ficţiunea.

IUBIRE, ARTĂ ŞI VEŞNICIE. Prin intermediul timpului, prezentul devine trecut, iar visurile de viitor devin realizări imperfecte şi moarte. Viaţa e relativul, căci e temporalul prin excelenţă.

Iubirea aspiră la absolut şi, din această cauză, toate marile iubiri sînt tragice şi, într-un fel, se sfîrşesc cu o moarte.

La Cehov şi la Anouilh, pur şi simplu, totul constă din a lăsa, crud şi melancolic, timpul să treacă. În contrast cu Orfeu şi Euridice, care se îndrăgostesc, Anouilh pune perechea mamei cu amantul ei. Grotesca disonanţă măsoară relativitatea vieţii.

Ce ar putea fi, oare, mai sinistru decît nemurirea? Nemuritorul e inversul eternului. Veşnicia e un prezent absolut: timpul nu există.

Iubirea lui Romeo şi a Julietei e eternizată în opera de artă ca într-o statuie: va fi pentru totdeauna aceeaşi, imună la Timp şi la forţele lui tragic distructive. Nemurirea, din contră, e trecerea timpului, convertirea viitorului în trecut, impurificarea şi oroarea.

În extazul amoros sau religios, ieşim din timp, transformăm clipa în absolut. În acel moment teopatic intrăm în contact cu eternitatea, cu ceea ce, îndeobşte, se numeşte Dumnezeu.

Una dintre rădăcinile metafizice ale operei de artă e nevoia omului de a eterniza: o iubire, o iluzie, o copilărie, o amintire. Proust încearcă să eternizeze trecutul, melancolicul trecut care cîndva a fost viitor, adică *iluzie*.

Arta se naşte din nevoia de a exprima şi de a comunica; dar aceea de a exprima şi de a comunica dorul de eternitate. Lucru care se vede bine în *Greaţa,* cînd protagonistul, angoasat de contingenţă, încearcă să se refugieze în melodia – eternă – a unui *blues*.

PLURALISM. Raţiunea e unificatoare, dar faptul nu implică nicicum condiţia ca realitatea să fie una singură: şi armata îşi uniformizează soldaţii, dar oamenii sînt, cu toate acestea, inegali.

Pluralismul e liberalism în filosofie, tot aşa cum monismul e totalitarism: Platon, Hegel, Marx.

Moniştii obişnuiesc să se acopere de ridicol: tocmai cînd Hegel terminase de demonstrat că nu puteau exista decît şapte planete, s-a descoperit a opta.

Frumoase zile, oricum! Timpurile ucenicilor în ale totalitarismului. Astăzi, descoperitorul planetei ar fi sfîrşit într-un lagăr de concentrare.

FILOSOFIE ŞI SIGURANŢĂ. La fel cum copilul se teme de întuneric, omul se teme de Haosul Universal. Temătoarea lui activitate se poate schematiza prin aceste tranziţii:

De la instabil la stabil.
De la individual la colectiv.
De la subiectiv la obiectiv.

De la trecător la atemporal.
De la obscur la clar.
De la nocturn la diurn.
De la dezordine la ordine.
De la irațional la rațional.
De la incomprehensibil la comprehensibil.
De la psihologic la logic.

Odată ajunși acolo, în refugiul din vîrful muntelui, sfîrșim prin a dori viața, în pofida sau în virtutea murdăriei și dezordinii sale, și astfel ne întoarcem la gîndirea pură, la viață și la roman. Existențialismul e o revenire la primejdie și nu trebuie să ne mire că vorbele lui cele mai uzuale sînt *amețeală* și *angoasă*.

DE LA RAŢIUNE LA SPIRIT. O schemă a transformării contemporane:

RAŢIUNE	→	INSTINCT	→	SPIRIT
idee		subiect		comunitate
Univers		individ		persoană

NOI-UL. Pentru Sartre, la fel ca pentru Pascal, sîntem niște condamnați pe aceeași galeră care ne duce la moarte: comunitatea noastră nu e decît o confrerie a deznădejdii.

Dar realitatea nu pare atît de oribilă precum ne-o prezintă rațiunea (căci prin gura lui Sartre vorbește chiar *rațiunea*): iubirea, echipa, prietenia ne prezintă un alt fel de comunitate. Împotriva singurătății și a disperării, apar comunicarea și iubirea, activitățile în comun, sentimentele în comun, credința în existență. Şi credem în tot, *pentru că e absurd*.

ACŢIUNE ŞI CONTEMPLAŢIE. Pentru greci, cunoașterea se realizează prin contemplație; iar pentru moderni – prin acțiune. Ambele doctrine duc la exagerări dăunătoare: cultura livrescă, dezumanizarea tehnicii. Omul concret e unitatea spiritului contemplativ și executiv. Noua comunitate trebuie să fie înălțată pe această bază.

DESPRE CRITICĂ. Există două feluri de critică: dacă vrem să scriem o carte neagră și cineva observă la ea pete albe, trebuie să ascultăm cu mare grijă observația și să încercăm să îndreptăm greșeala; dar, dacă domnul se apropie de noi ca să ne convingă de avantajul de a scrie cărți roșii sau cu pătrățele, trebuie să-l ascultăm cum ascultăm ploaia.

O mare parte a criticii e de acest al doilea fel și constă din a ne explica – de multe ori cu țipete – ce ar fi scris criticul în locul nostru. Dar, cum niciodată nu se va putea face un experiment atît de memorabil și de util pentru literatură și cum, în cazul că ar fi dus la bun sfîrșit, totul s-ar reduce la schimbarea autorului, e mai bine ca totuși critica să se ocupe de altceva.

LIMBAJUL LITERATURII ACTUALE. Michaux crede că tot ceea ce simte e, în cea mai mare parte, incomunicabil în vorbe:

> „Cuvintele sînt tocmai ce e mai imperfect, mai grosolan, mai puțin satisfăcător. Gest, mimică, sunete, linii și culori: acestea sînt mijloacele primitive, pure și directe de expresie."

Poetul are nevoie să revitalizeze limbajul uzat, primitivizîndu-l. Problema lui centrală e să transmită senzații și emoții concrete și individuale în cuvinte care reprezintă universale, cu vocabule care au sfîrșit prin a fi pure abstracțiuni. De aici decurge constanta recreare a limbajului ilogic, imaginativ și figurat. Joyce a încercat să creeze un limbaj în stare incipientă, alterînd sensurile, forțînd sintaxa, recurgînd la onomatopee.

Dar, din nefericire, limbajul se dezvoltă la solicitarea a două forțe antagonice: expresia individuală și comunicarea.

Limbajului abstract dintr-o anume epocă i s-a opus limbajul nocturn al suprarealiștilor. Dar, fatalmente, disoluției totale pe care o produce acest impuls sfîrșește prin a i se opune o nouă disciplină, căci pînă și în creațiile cele mai subiective e nevoie de un minimum de forță de comunicare, fără de care nu există, propriu-zis, literatură (Cf. *Les impostures de la poésie,* de Caillois, și eseurile lui Sartre).

DESPRE MITURILE RETORICII. Juan de Mairena spunea la cursul de Retorică şi Poetică:

„După cum arată Aragon, cînd va veni moda vorbirii clare, vom vedea! Vom vedea ce se întîmplă cînd distins, aristocratic şi cu adevărat eroic va fi să te faci înţeles de toată lumea, fără să spui prea multe prostii. Poate că vom vedea atunci că în lume sînt foarte puţini cei care pot vorbi şi că încă şi mai puţini decît aceştia sînt cei care izbutesc să se facă auziţi."

Şi altă dată:

„Dacă gîndirea ta nu e obscură de la natură, de ce o tulburi? Iar dacă e, nu te gîndi că ar putea deveni clară cu ajutorul retoricii. Aşa le vorbea Heraclit discipolilor săi."

SIMPLITATEA LIMBAJULUI. Pascal comenta despre indivizii care credeau că e mai elegant să spui „capitala regatului" decît „Paris": „Cînd dai de stilul natural, rămîi uimit şi încîntat, pentru că aşteptai să te întîlneşti cu un autor şi ai dat de un om". Dar „stil natural" nu e echivalent cu „stil spontan", căci limbajul care iese spontan e adeseori cel mai artificios, datorită subconştienţei idiotizate de literatura proastă. Naturaleţea şi simplitatea sînt rezultatul unei anevoioase munci de curăţare, şi însuşi Pascal e un exemplu: stilul din *Provinciale,* care pare mai natural, e mai lucrat decît cel din *Aforisme*.

Nu trebuie totuşi să tragem concluzia că munca trebuie să producă *mereu* o expresie mai puţin prezumţioasă. Dacă vorbeşte, prostul va spune, în general, o prostie: nu trebuie să ne imaginăm că, tot frămîntîndu-şi ideea iniţială, are să ajungă la vreun gînd ilustru; mai curînd e de aşteptat să-i adauge şi să-i agaţe, să-i lipească şi să-i sulemenească cîteva podoabe zărite cine ştie pe unde. Prin urmare, anumitor persoane ar trebui să li se recomande nu să insiste asupra a ceea ce scriu, ci, cu cruzime, să nu scrie deloc.

Dacă scriitorul se bazează pe o estetică greşită, va fi cu atît mai rău să insiste, căci se va apropia şi mai mult de canoanele catastrofice. Citesc această elaborată frază parlamentară: „Punctul nostru

de vedere a adăugat un nou factor situaţiei pe care sferele guvernamentale o vor privi de acum înainte cu mai mult optimism, dar amestecul acestui nou avatar a exclus probabilităţile şi precipitarea evenimentelor a dat ocazie la incertitudini". Absurdităţi ca acestea nu sînt opera hazardului, ci creaţia unei idei pe atît de răspîndite pe cît e de greşită despre ceea ce este „stilul literar".

Acest fenomen se produce peste tot în lume, dar trebuie să recunoaştem că în ţările noastre ajunge să aibă monumentele cele mai importante. O realitate săracă şi plină de deficienţe tinde să fie mascată cu artificii de tot soiul şi, în primul rînd, cu acelea ale limbii, provocînd astfel un fel de cantinflism[1] colectiv. O dată cu decăderea Spaniei a început să se ascundă lipsa conţinutului sub forme din ce în ce mai elaborate şi culte. Mulţi oameni reprezentativi au căzut pradă tentaţiei de a-şi înlocui feţele lipsite de expresie cu măşti care *reprezentau* tragedia, profunzimea şi înţelepciunea. Puţine trebuie să fie ţările lumii unde, la fel ca la noi, prestigiul e promovat prin veşminte, vorbe sibiline, detalii de coafură, obrăznicie, solemnitate şi titluri onorifice. Sociologic vorbind, toate sînt prea bine ştiute şi sînt un răspuns la mecanismul care îi face pe vrăjitorii din Africa Centrală să se sulemenească.

UN VECHI MIT AL RETORICII. E ceva comun să te gîndeşti că un fapt poate fi exprimat în două feluri: unul pur şi simplu, altul „literar", „artistic", „poetic". Ghilimelele îmi aparţin, desigur. Adevărul e că aceste două feluri trebuie să fie calificate drept *bună* şi, respectiv, *proastă literatură.* Ceea ce credincioşii vechii retorici numesc expresie „artistică" nu e, într-adevăr, altceva decît o proastă literatură. În numele acestei doctrine s-au comis şi recomandat cele mai cumplite atrocităţi: de la *equinos*[2] la *precipitaciones pluviales*[3].

DESPRE VALOAREA METAFOREI. Cea mai importantă bijuterie literară era, chiar şi pentru Aristotel, metafora. Primul care a atras atenţia asupra greşelii a fost Gianbattista Vico, care a afirmat

[1] Vorbe sau gesturi ale lui Cantinflas, popular actor mexican (n.tr.).
[2] Cabalin, adjectiv substantivat şi folosit cu sensul de „cal; iapă" (n.tr.).
[3] „Precipitaţii pluviale" (n.tr.).

că poezia şi limbajul sînt esenţialmente identice şi că metafora, departe de a fi un mijloc „literar“, e corpul principal al tuturor limbilor (cf. *Scienza Nuova*). Omul vorbeşte metaforic fără să ştie, cam aşa cum făcea M. Jourdain proză. La începuturi, metaforele trebuie că au constat din acte mute sau din acte ale trupului, care vor fi avut ceva legătură cu ideile pe care voiau să le exprime. Tot metafore erau şi hieroglifele, blazoanele şi emblemele. Însăşi vorba *figură* era deja o figură. E imposibil să vorbim sau să scriem fără metafore, iar cînd pare că o facem e pentru că ne sînt atît de familiare, încît au devenit invizibile: nimeni nu observă că ne exprimăm la figurat cînd spunem că „anii se duc“ sau „valea se apleacă“. E suficient abia să alterăm unele dintre metaforele cele mai obişnuite, că şi observăm cît de curajoase sînt (erau); e de ajuns să luăm paşnica expresie *„los árboles arrojan sombra“*[1] şi să o transformăm în echivalentul ei logic: *„los árboles no arrojan sombra“*[2].

Lingvistica contemporană susţine, confirmînd teza lui Vico, faptul că metafora e consubstanţială limbajului şi răspunde unui instinct profund al vorbitorului. Dar greşeşte, mi se pare, cînd susţine că metafora e doar expresia afectivului şi a subiectivului faţă de limbajul logic sau obiectiv. Confuzia rezidă în identificarea *logicii* cu *obiectivitatea*.

Dar nu în viaţă: nici măcar universul inert nu e logic, ceea ce nu-l împiedică să fie obiectiv.

Nu obiectivitatea face de nefolosit limbajul literal, ci lipsa de logică a universului. Aşadar, nu că limbajul viu şi metaforic ar fi pur subiectiv, ci faptul că *obiectivitatea sa nu e logică*.

Pe de altă parte, dacă doctrina lingviştilor ar fi corectă, nu s-ar explica cum poate folosi omul limbajul metaforic pentru a intra în contact cu lumea obiectivă. Trebuie să admitem, cel puţin, că trebuie să existe *vreun* element de obiectivitate în metaforă.

Cred că trebuie să discernem între *originea* şi *esenţa* limbajului. Primul ţăran roman care a folosit metafora *delirare* – „a ieşi din brazdă“ – ca să facă aluzie la un nebun se folosea, fără doar şi

[1] „Copacii dau umbră“; traducerea textuală este „copacii aruncă umbră“ (n.tr.).
[2] Desigur, echivalentul logic este traducerea textuală: „copacii nu aruncă deloc cu umbră/e“ (n.tr.).

poate, de imaginaţia lui, dar de aici nu trebuie să tragem concluzia că metafora lui e întru totul subiectivă, căci aceasta ar însemna să datăm nebunia de la inventarea plugului. E nevoie de imaginaţie şi ca să descoperim spaţiul-timp, şi asta nu înseamnă că el e subiectiv.

Orice expresie devine limbaj în măsura – şi numai în măsura – în care e aptă să depăşească subiectul şi să devină semn de comunicare. Crearea sau descoperirea unor asemenea semne e opera imaginaţiei, dar imaginaţia nu e arbitrară decît pentru că trebuie să se arate capabilă să înţeleagă realitatea obiectivă. Altfel nu s-ar putea stabili diferenţa existentă între Dante şi un şarlatan al poeziei, care îngrămădeşte pseudometafore. Altfel nu s-ar explica de ce schizofrenicii şi paranoicii sînt cei mai mari promotori ai limbajului.

Deşi născută dintr-un impuls existenţial, psihologic, fantastic, metafora are o valoare ultrasubiectivă, e o încercare de a înţelege realitatea. Ea e valoroasă tocmai pentru că nu reprezintă obiectul în formă literală, pentru că se îndepărtează de el. Asta înseamnă că diferă de el printr-un anume număr de atribute, sub care are un *nucleu* comun, ascuns sub atributele diferenţiatoare. Şi metafora e cu atît mai îndepărtată cu cît e mai profund şi mai ascuns nucleul comun, de unde şi forţa limbajului metaforic de a atinge mari profunzimi.

Metafora e, astfel, o tentativă de identificare sub diversitate. Grecii îşi puseseră deja ipoteza existenţei unei substanţe permanente şi primordiale sub lucruri: focul heraclitic e metafora întregului univers.

Dacă e aşa, metafora nici nu are o valoare pur şi simplu afectivă sau psihologică, nici nu acţionează prin epatare: deşi luminează în mod iraţional – sau, mai bine zis, prin propria-i iraţionalitate – straturile cele mai profunde ale realităţii. Ea nu are valoare psihologică, ci existenţială şi ontologică. Departe de a fi un limbaj al fanteziei, chiar dacă e provocat de metaforă şi de pasiunea pentru mister pe care ea o stimulează în orice fiinţă umană, metafora e genuinul limbaj al realităţii şi, poate, singura cale care ne îngăduie să depăşim dilema limbajului rigid în faţa lumii de o diversitate infinită şi, în acelaşi timp, infinit identică cu sine însăşi.

Metafora nu e mijlocul unui limbaj literar şi nici nu e sigur că limbajul constă din suma unei expresii nude cu un ornament oarecare.

Din contră, constă în exprimarea cu strictă precizie a unui conţinut care nu poate fi exprimat altfel. Doar dacă nu preferaţi să numim literar ceea ce este fals sau găunos.

REALISM ÎN FICŢIUNE. Fiinţele fictive şi chiar fiinţele fantastice trebuie să fie descrise cu „realism“, căci pe noi ne emoţionează numai realul. Aşa au procedat Dante cu toţi condamnaţii din Infern, Shakespeare cu personajele istorice şi Kafka cu figurile de coşmar.

DIN NOU DESPRE FORŢA DISONANŢEI. În *Madame Bovary*, Flaubert montează scena din tîrg în trei planuri simultane: în cel inferior, mulţimea înaintează împingîndu-se, amestecată cu turma; pe o platformă, autorităţile îşi emit discursurile comemorative; în cel superior, Rodolphe reproduce pompoase fraze de amor. Graţie simultaneităţii mugetelor, discursurilor şi iubirii convenţionale, lui Flaubert îi reuşeşte un efect devastator.

Metoda a folosit-o pe scară largă Joyce, dar şi, în general, întreaga literatură contemporană.

UZURA METAFOREI. Limbajul viu, constant solicitat de două forţe care, într-un anume fel, sînt antagonice – una intelectuală, de înţelegere a universului şi de comunicare; alta, psihologică, de exprimare şi dominare a interlocutorului – se *reînnoieşte* neîncetat. Aşa se explică faptul că metaforele se uzează, îşi pierd vigoarea expresivă şi de convingere – deşi continuă să fie adevărate – şi că tot ceea ce cîndva a fost o strălucită găselniţă azi ne face să zîmbim: mocirla păcatului.

DESPRE UN PLAN IUDAIC. De multă vreme ne avertizează antisemiţii că evreii proiectează distrugerea omenirii. Pentru moment, şi în aşteptarea misterioasei acţiuni, antisemitismul se consacră muncii inverse, singura despre care avem veşti efective.

GHETOURI. Dacă membrii unei comunităţi se adună, ca să se apere, atitudinea e evidentă şi naturală. Dar, dacă lucrul acesta îl face o comunitate evreiască, noi, arienii, denunţăm urgent „spiritul

închis şi impenetrabil al rasei“. Nu numai că visăm să batem evrei, mai avem şi pretenţia ca ei să se lase bătuţi unul cîte unul.

Căci sadismul e cu atît mai plăcut, cu cît victima e mai lipsită de apărare.

Mă gîndesc că lupta din Palestina trebuie să fi atenuat antisemitismul multor antisemiţi.

ZEI ŞI DEŞERTURI. Cred că am citit în *Cei şapte pilaştri* faptul singular că toate cele trei mari religii occidentale sînt dominate de zei unici şi abstracţi, produşi sau descoperiţi de oameni din deşert.

Nu cumva tocmai deşertul, cu indiferenţa şi lipsa lui de diversitate, se apropie cel mai mult de abstracţiune în universul fizic? Să se observe că zeii încetează să mai fie abstracţi de cum sînt adoraţi de către oameni deprinşi cu multiplicitatea cîmpiei sau a oraşului, cu bogăţia realităţii: semănături, ploi, recolte, căsătorii, fii, lupte, construcţii, bani, lux, păcat. Motiv pentru care, din cînd în cînd, trebuia să vină din deşert cîte un profet care să-i ameninţe.

SOCIALISMUL, PRODUS BURGHEZ. „Emanciparea oamenilor muncii trebuie să fie chiar opera oamenilor muncii.“ Acest celebru şi paradoxal aforism îi aparţine lui Karl Marx care, născut în sînul unei familii din marea burghezie, şi-a dedicat întreaga viaţă eliberării claselor proletare.

De la contele de Saint-Simon pînă la bogatul şi generosul industriaş Friederich Engels, trecînd prin prinţul Kropotkin, cei mai buni revoluţionari socialişti nu au ieşit din rîndul maselor deposedate, ci din burghezie şi aristocraţie. Cu rare excepţii, ei nu au fost „fiii poporului“: sînt aproape întotdeauna nişte ranchiunoşi pe care i-au mînat în mişcarea revoluţionară sentimente inferioare. Împotriva celor afirmate de Marx, revoluţia nu ar trebui făcută de cei care n-au nimic de pierdut, ci de cei care n-au nimic de cîştigat.

DESPRE ŞOVINISM. Dacă un domn scrie despre sine: „Sînt un om a cărui naştere a fost salutată cu admiraţie de toţi locuitorii planetei, care niciodată nu a fost înfrînt şi a luptat mereu, cu legendar

curaj, demonstrîndu-şi pe vecie inegalabila forţă a braţului şi tăria sufletului“, e clar că va fi luat drept un nebun vanitos, căruia trebuie să i se întoarcă spatele cu dispreţ. Dar, dacă aceste vorbe compun imnul unei naţiuni, nu numai că nu sînt de dispreţuit, ci trebuie să fie ascultate cu pălăria în mînă de propriii lor beneficiari.

Nu e, oare, şovinismul pentru naţiune ce e vanitatea pentru individ? Niciodată n-am putut înţelege nici de ce vanitatea trebuie să dispară cînd e multiplicată cu cîteva milioane; nici de ce o persoană trebuie cenzurată cînd afirmă că e cea mai interesantă din Univers, în schimb, trebuie să fie lăudată naţiunea care se ridică singură în slăvi.

Pentru că toţi sîntem vanitoşi, dar ne ruşinăm că sîntem (fără ca din pricina asta să încetăm să mai fim), profităm cu rîvnă de ocazie, ca s-o facem anonim şi colectiv.

CE NE TREBUIE CA SĂ SCRIEM. L-au întrebat pe Caldwell ce ne trebuie ca să scriem:

– Să stăm culcaţi precum Dumas? Hîrtii galbene precum Lafcadio Hearn? Muzică precum Bacon?

– Mie – a răspuns Caldwell – îmi trebuie să am ceva de spus.

MODESTIA MARILOR SPIRITE. Cîteva exemple ilustre pentru edificarea tineretului:

Stendhal: „Şi cantitatea asta înspăimîntătoare de EU şi MIE? Ar fi suficientă pentru a-l enerva pînă şi pe cititorul cel mai binevoitor. EU şi MIE ar fi, lăsîndu-i deoparte talentul, la fel ca M. de Chateaubriand, regele *egoiştilor.*“ „Pe lîngă alte frumoase calităţi, mai aveam şi un orgoliu insuportabil.“

Schopenhauer, cu privire la *Lumea ca voinţă:* „Metalul din care sîntem făcuţi şi eu, şi cartea mea nu se întîlneşte frecvent pe planeta noastră. Dar, odată examinat, va sfîrşi prin a fi apreciat la justa lui valoare şi consacrat.“ În caietele intime: „Pentru mine, importanţa omului inteligent menit nemuririi a ajuns să fie atît de considerabilă în raport cu individualitatea pieritoare pe care, contrar, o am în mine, încît de multe ori uit multiplele griji personale care îmi dădeau ghes, de cum începe să-mi încolţească în minte vreun gînd

filosofic.“ În *Specilegia:* „E foarte util să ne fie mereu viu în suflet dispreţul pe care îl merită oamenii, în general şi, de aceea, e nimerit să medităm constant la insuficienţa lor intelectuală şi la josnicia lor morală... Vorbele şi atitudinile noastre trebuie să dea fără răgaz de înţeles celor din jur aproximativ următoarele: nu sînt semenul vostru şi îmi repugnă să mă port de parcă în realitate aş crede că sînt.“ Lui Lichenstein: „Date fiind valoarea şi importanţa operei mele... îndrăznesc să o exprim aşa cum mă simt înclinat a o face, căci e atît de mare, încît nimeni n-ar putea-o crede!“ Într-o scrisoare către Ascher: „E un chin pentru mine că nu pot cunoaşte nici jumătate din ce se scrie despre mine.“

Bernard Shaw: „Dacă nu e mai bună comedia mea *Casa văduvelor* decît comediile lui Shakespeare, să dispară pe loc.“ „De la Shakespeare nu a mai apărut un geniu ca mine în literatura teatrală. Dar el avea defecte care mie îmi lipsesc.“

Weininger: „Cred cu tărie că puterile mele mintale sînt atît de mari, încît aş fi putut ajunge, într-un fel, să soluţionez toate problemele.“

Ar trebui adăugate la listă şi cîteva fraze de Victor Hugo, Byron şi alte personaje.

Iat-o, de pildă, pe aceasta, a lui Paracelsus: „Toate universităţile au mai puţină experienţă decît barba mea. Peluza pe care o am în creştet e mai învăţată decît întregul meu auditoriu.“ Şi adresîndu-li-se profesorilor: „Voi trebuie să-mi mergeţi pe urme, căci eu nu voi călca pe ale voastre. Nici unul dintre voi nu are cum da de un colţişor suficient de tainic, încît să nu-l calce cîinii şi, ridicînd o labă, să nu-l spurce. Eu voi ajunge monarh, şi a mea va fi monarhia în numele căreia voi domni, pentru ca voi să vă spetiţi muncind pe brînci. Toţi va trebui să mîncaţi gunoaie.“

STENDHAL ŞI DOMNUL ALBALAT. În cunoscuta lui carte de reţete *Le travail du style,* Antoine Albalat combate mitul lui Stendhal, şarlatanul ăla plin de repetiţii.

Probabil – dar ce spun eu, cu siguranţă! – că romanele domnului Albalat, anunţate chiar în acea carte *(L'impossible pardon, Une fleur des tombes* etc.) sînt scutite de acest dezagreabil defect.

FORŢA STILISTICĂ A LUI PASCAL. În pofida faptului că revenea asupra celor scrise, proza lui Pascal vădeşte repetiţii şi aparente neglijenţe. Şi asta deoarece pentru el erau decisive puterea de convingere, relieful şi forţa; nu cenuşia corectitudine gramaticală sau stilistică. Paradoxurile şi antitezele lui au atîta vigoare, încît poţi spune: „Întinde arcul şi te ţinteşte drept în faţă!“

LEGĂTURI DE CUVINTE. Ceea ce a fost cîndva o găselniţă interesantă azi e un pompos loc comun: mocirla păcatului, lacrimile fierbinţi, luna de argint, părul ca zăpada, perlele dinţilor, gura ca o fragă, pîrîul de cristal[1]. În aceste cazuri, originalitatea constă în a reveni la expresia iniţială, la fel cum cea mai bună cale de a atrage atenţia la un bal mascat e să vii cu un corect costum negru.

Nimic nu e mai trecător decît ceva la modă, nici mai grotesc decît după ce nu mai e la modă. Nimic nu e mai pieritor decît noutatea, pentru că ea se naşte din nevoia psihologică a schimbării.

Astfel încît, dacă într-adevăr dorim să fim originali, să nu fim aşa de dornici de noutăţi: originalitatea constă aproape mereu în a spune din nou ce au spus Homer, Cicero sau Shakespeare.

SIMPLITATEA LIMBAJULUI. Toţi marii autori scriu simplu, dar pentru aceasta muncesc mult. Cicero: „Există arta de a părea lipsit de artă.“ Simplitatea dă impresia că nu a costat nimic: toţi credem că vom putea scrie ca Tolstoi sau ca Stendhal, de cum ne vom pune pe scris.

DESPRE PRESUPUSA SECĂTUIRE A ROMANULUI. Nu se observă că s-ar fi găsit o nouă vînă a romanului, adică a misteriosului şi a romanticului: enigma existenţei.

Şi asta pe lîngă că ar fi suficient să schimbăm abordarea romanului contemporan (orientînd-o nu spre naturaleţea burgheză,

[1] Traducătoarea şi-a îngăduit să potrivească în limba română, pentru aceste exemple de platitudini, nu exact, ci cu cel mai apropiat corespondent românesc. Pentru cei interesaţi să le cunoască forma spaniolă exactă, iată-le: *„el cieno del pecado, las ardientes lágrimas, la luna plateada, la nieve de sus canas, los dientes como perlas, la boca como fresa, el arroyo cristalino“* (n.tr.).

ci spre suprarealitate), pentru a produce o întreagă literatură profundă. Asta se şi întîmplă.

REALITATEA PERSONAJELOR. Cînd îşi ia eroii din istorie, Shakespeare îi transformă în contemporanii lui. Singura formă de a nu construi paiaţe care există numai pe hîrtie. La urma urmelor, cele umane sînt eterne: iubirea, moartea şi destinul. Cea mai bună cale de a-l face pe un personaj istoric să vorbească precum o fiinţă vie, adică precum un contemporan. Cele umane sînt anacronice.

Shakespeare îşi pune propriile idei şi sentimente în aceste fiinţe din trecut şi aşa au făcut mereu cei mai mari creatori. Ibsen mărturisea: „Totul l-am căutat în mine însumi, totul a ieşit din inima mea.“ Aşa încît nici un scriitor nu poate crea un personaj mai mare decît el însuşi, iar, dacă îl ia din istorie, va încerca să-l reducă la nivelul său: Napoleonul lui Ludwig nu e mult mai înalt decît vinovatul. Invers: fiinţe modeste ajung să atingă statura cronicarilor lor. E foarte probabil că Laura sau Beatrice au fost femei imperfecte sau comune, dar au fost ridicate şi eternizate la înălţimea marilor suflete care le-au cîntat. Romancierul, poetul, face cu femeile sale ceea ce, la scara umilului, face orice îndrăgostit cu iubita lui.

LIBERTATEA PERSONAJELOR. Fiinţele reale sînt libere. Dacă personajele unui roman nu sînt şi ele libere, atunci sînt false; iar romanul devine un simulacru fără valoare.

În faţa unui personaj, autorul se simte ca un spectator ineficient în faţa unei fiinţe în carne şi oase: poate vedea, poate chiar şi *prevedea* actul, dar nu-l poate evita.

Partea curioasă, ontologic demnă de uimire, e că personajul e o ipoteză a autorului însuşi. E ca şi cum o parte din fiinţa lui ar fi, în mod schizofrenic, martorul celeilalte părţi, şi încă un martor ineficace.

Viaţa e libertatea într-o situaţie, dar romanul e o *dublă libertate,* căci ne îngăduie să probăm (în mod misterios) alte destine: e, totodată, o tentativă de a scăpa de limitarea noastră (valoare ontologică) şi o evadare din cotidian (valoare psihologică).

RAŢIUNE ŞI LITERATURĂ. Cu avîntul raţiunii, Boileau recomanda:

> *„Aimez donc la Raison. Que toujours vos écrits*
> *empruntent d'elle seule leur lustre et leur prix."*

Dar nicicînd creaţia literară nu a obţinut *„d'elle seule"*, nimic profund şi adevărat. Un poem sau un roman nu se scrie cu capul: ci cu tot trupul şi cu tot sufletul, ca în vise. În plus, raţionalul e normal: dar ce legătură are arta cu normalitatea? Toţi marii creatori şi chiar creatorii pur şi simplu sînt anormali şi nevropaţi. Creaţia e magică, imaginativă, iraţională. Apoi raţiunea realizează curăţarea, asemănătoare muncii minerului, care separă mineralul preţios de steril, avînd totuşi grijă să nu-i facă rău, urmîndu-i cu modestie contururile. A crede că raţiunea creează materie artistică e tot atît de absurd ca a-ţi imagina că minerul produce mineralul cu ciocanele şi sitele lui. Raţiunea impune arhitecturi şi proporţii. Raţiunea are grijă de limbaj: un conţinut obscur şi misterios nu trebuie exprimat într-un limbaj obscur şi misterios. Din contră, el trebuie să fie cu atît mai precis şi mai categoric, cu cît e mai tumultuoasă şi mai vagă materia care trebuie exprimată. Imprecizia cere, paradoxal, o minuţioasă precizie a limbajului. E suficient să ne gîndim la Proust.

LITERATURĂ ŞI METAFIZICĂ. Eroarea constă în credinţa că metafizica există numai în vastele şi neclarele volume scrise de profesori. Dar, aşa cum a spus Nietzsche, metafizica e în stradă. Binele şi răul, moartea, destinul nu sînt probleme abstracte, ci legate de soarta omului concret, care locuieşte în realitate şi ficţiune. Cum poate un roman profund să ocolească metafizica? E clar că, pentru a se întrupa, problemele iubirii sau ale morţii devin psihologie sau sociologie, dar nu trebuie să ne înşelăm: dedesubt stă mereu şi inexorabil metafizica. Oamenii acţionează într-o epocă, într-un sistem de convenţii, dar enigmele lor esenţiale nu au nici timp, nici loc.

Epoca noastră accentuează caracterul metafizic al ficţiunii şi atenuează, totodată, obiceiurile şi folclorul. Nu pentru că romanul ar deveni cosmopolit, nici pentru că ar dobîndi atributele jocului de

bridge, ale plajelor internaţionale sau ale marilor hoteluri din Paris sau Buenos Aires; ci pentru că a atins deja *universalitatea în jos*, prin vastul subsol al misterelor metafizice. Ce anume este ceh la Kafka?

Rezultă astfel că *aceleaşi teme* ale vechii literaturi capătă un *alt sens:* sexul nu e acelaşi în France şi în Julien Green, aventura nu are acelaşi sens în Stevenson şi în Malraux.

PRESTIGIUL SISTEMULUI. Jaspers l-a precedat pe Heidegger, Marcel – pe Sartre. Dar nu se crede decît în ceea ce e sistematic.

Pe de altă parte, sistematizarea existenţialismului e tot atît de importantă precum codificarea suprarealismului, aşa cum a făcut-o Breton, inaugurînd Academia Bunelor Obiceiuri din Infern.

PATRIA ŞI MATRIA. După Unamuno, bărbatul e patriot, iar femeia – matrioată. Matria e biologicul: tradiţia, meleagul, căminul, familia. Patria e politicul: abstracţiunea, puterea, ideea.

Ca tot ce e masculin, patria e centrifugă, tinde spre mărire şi spre (corelativa) abstracţiune: marile naţiuni apar în Europa o dată cu avîntul capitalismului, al ştiinţei abstracte, al raţionalismului. Francisc I e contemporan cu Leonardo.

CUNOAŞTERE ŞI EU CONCRET. Raţionalismul, adorator al abstractului – abstracţiune = separare – a avut pretenţia să separe raţiunea de emoţie şi voinţă şi prin ea, numai prin ea, să cunoască lumea. Deoarece raţiunea e universală, căci doi şi cu doi fac patru pentru toţi, şi pentru că tot ce e valabil pentru toată lumea pare să fie Adevărul, *individualul era fals*. Aşa s-a discreditat subiectivul, emoţionalul, sentimentalul. Aşa a fost ghilotinat omul concret – care are altul mai există? – în numele Obiectivităţii şi al Adevărului.

Chiar admiţînd că doctrina e adevărată pentru cunoaşterea *lumii exterioare,* era o nebunie să fie proclamată drept cel mai înalt ideal la care se putea aspira (Descartes), căci echivala cu stabilirea supremaţiei triunghiurilor asupra oamenilor, a sateliţilor lui Jupiter asupra problemei existenţei umane. Pe drept cuvînt s-au indignat Kierkegaard, Dostoievski şi Nietzsche. Dar protestul lor nu ar fi depăşit nivelul simplei insurecţii romantice şi subiectiviste, fără

descoperirea lui Husserl. Din acel moment, capital pentru gîndire, lumea nu se poate lipsi de eul concret, iar eul concret nu se poate lipsi de lume: realitatea e o coprezenţă.

ARTA CA FORMĂ DE CUNOAŞTERE. Ce putem cunoaşte din realitate prin schemele raţiunii seamănă cu ce am putea şti despre Paris examinîndu-i planul şi cartea de telefon sau cu tot ceea ce un surd din naştere şi-ar putea imagina despre o simfonie, privind doar partitura.

Regiunile cele mai valabile ale realităţii – cea mai valoroasă pentru om şi existenţa lui – nu sînt înţelese prin schemele logicii şi ale ştiinţei. A vrea să înţelegi lumea sentimentelor, a emoţiilor, a vi-ului prin aceste scheme e ca şi cum ai vrea să duci apă cu ciurul.

Dintre cele trei facultăţi ale omului, ştiinţa se foloseşte doar de inteligenţă şi cu ea *nici măcar* nu ne putem încredinţa că lumea exterioară există. Ce putem atunci aştepta de la probleme infinit mai subtile? Realitatea nu se constituie numai din silicaţi sau planete, deşi bună parte din oamenii de ştiinţă par să o creadă. O iubire, un peisaj, o emoţie aparţin şi ele realităţii, dar prin ce ansamblu de logaritmi şi silogisme pot fi înţelese?

Arta şi literatura trebuie aşadar să fie puse alături de ştiinţă, drept alte forme de cunoaştere. Între ambele ordini ale cunoaşterii se pot stabili următoarele antiteze:

ŞTIINŢA – ARTA
demonstrare – arătare
de ce – cum
explicare – descriere
abstracţiune – concreteţe
concept – intuiţie
universalitate – individualitate

De aceea, e natural ca noua filosofie să se fi apropiat de literatură: aceasta a fost întotdeauna existenţialistă.

LITERATURĂ ŞI OBIECTIVITATE. Ştiinţa aspiră la obiectivitate, căci pentru ea adevăratul echivalează cu obiectivul. Pentru

roman, în schimb, realitatea e obiectivul şi subiectivul, astfel încît are şanse mai bune să capteze întreaga realitate. Chiar şi cele mai subiective romane (Proust), nu se pot lipsi de lume şi de ceilalţi. Şi chiar în romanul despre care s-ar pretinde că e cel mai obiectiv (o pretenţie întotdeauna ridicolă), subiectul se manifestă în fiecare clipă, nu subiectul personajelor, ci acela al autorului: deşi el îşi lasă personajele să vorbească fără să se amestece, ce altceva sînt ele decît ipoteze ale propriului său eu? Şi oare nu intervine subiectivitatea autorului în alegerea temei, a personajelor, a circumstanţelor şi a sentimentelor?

În rezumat, ca ştiinţă care se lipseşte de subiect, romanul nu o poate face. Dar tocmai această imposibilitate e virtutea sa ca instrument de înţelegere a realităţii.

DE LA SUBIECTIV LA UNIVERSAL. Paradoxal e că arta şi literatura merg dincolo de eu, aprofundîndu-l. Prin această dialectică existenţială ajungem la universal, trecînd prin individual: cînd am simţit şi exprimat profund sentimentele mele cele mai profunde, fiecare dintre cititori va simţi că au fost atinse propriile-i probleme. Pătrunzînd adînc în propriul meu eu – şi numai astfel – pot ajunge la realitatea celorlalţi.

Ce oameni pot fi mai diferiţi decît un muncitor şi un capitalist? Un roman sociologic nu va trece nicicînd de conflictele lor. Dar, dacă *pătrundem* suficient de *adînc* în amîndoi, într-o situaţie-limită, cum ar fi un naufragiu, amîndoi ne-ar revela, de sub obiceiurile şi relaţiile lor sociale, aceeaşi *condiţie umană* esenţialmente identică în faţa morţii. Şi ce e epoca noastră dacă nu un naufragiu?

DESPRE ROMANUL ARGENTINIAN. E aproape un loc comun să li se reproşeze argentinienilor că încă nu şi-au scris romanul reprezentativ. Dar, dacă e uşor de înţeles ce e reprezentativ în Ecuador, e infinit mai dificil să defineşti lucrul acesta la noi. E o sarcină simplă să scrii romanul indianului ecuadorian, figură bine trasată într-o realitate cu straturi seculare; pe cînd argentinianul are contururi indecise, complexe, variabile şi haotice. Lumea e astăzi un

haos, dar ţara noastră e de două ori mai mult, căci adaugă la haosul universal şi pe cel rezultat din condiţia ei de ţară de imigrare. Tragedia noastră constă, în mare parte, în faptul că nici nu ne terminasem de edificat ţara, cînd lumea a început să se prăbuşească; sîntem, cum s-ar spune, o tabără în toiul unui cutremur. Şi, deşi unica posibilitate de a descrie acest dublu haos stă în literatură (căci pictura şi artele, în general, au nevoie de o ordine mai bine definită), ea nu se va concretiza, cu siguranţă, nici într-un singur roman, nici într-o singură piesă de teatru, nici într-un singur poem, ci de-a lungul întregii literaturi. Vor trebui interpretate multe nuanţe, multe personaje şi aspecte ale realităţii noastre: o oligarhie în decadenţă, un *gaucho* trecut, un *gringo* îmbogăţit, alt *gringo* care simte nostalgia patriei de departe, locuitorul cosmopolit din Buenos Aires, indiferent şi apatrid, fiu şi nepot de imigranţi.

Pentru cititorii străini, mai ales pentru nord-americani, e foarte simplu: trebuie să scriem despre *gaucho*. Într-adevăr, cînd omul mediocru din Statele Unite aude vorbindu-se despre ţara noastră, în minte îi roiesc imagini de *gauchos* cu mari pălării mexicane. Cînd ajunge la Río de la Plata, amestecul monstruos de Paris şi Chicago, Neapole şi New York, Londra şi Madrid, care e Buenos Aires îl decepţionează cu cele cinci milioane de locuitori agitaţi şi convulsivi. După ce îl dezamăgim cu realitatea, ne vedem grosolan obligaţi să-l dezamăgim şi cu literatura. Din politeţe, am dori să-i oferim cel puţin *gauchos* literari. Dar e o problemă să-i arăţi unul în carne şi oase. Primul lucru care ne trece prin minte e să-i arătăm *Martín Fierro;* apoi, fatalitate, recurgem la *Don Segundo Sombra,* o carte scrisă de un moşier educat la Paris; şi apoi nu mai ştim ce să-i oferim. Pe loc ne şi simţim ruşinaţi, vag vinovaţi că nord-americanul dă de noi în metrou, în loc să ne găsească mînînd vacile. Şi începe să ni se pară că parcă n-am avea dreptul să avem probleme psihologice sau metafizice în faţa unui om de la Paris sau New York. Dar ce putem face? Buenos Aires are atîta pondere în economia şi cultura ţării, încît scriitorii sînt, în imensa lor majoritate, scriitori de Buenos Aires; a treia parte din populaţia ţării trăieşte aglomerată în el şi suburbiile lui. Literatura noastră devine astfel urbană şi cosmopolită.

Gaucho s-a transformat, totodată, într-o aspiraţie şi în simbolul naţionaliştilor noştri care, printre evrei, italieni şi polonezi, visează la o metafizică argentiniană pură. Cîndva străbăteau străzile oraşului urlînd: „*Mate* – da, *whisky* – nu!“, răspîndind dubioasa teorie a unui mare consum de whisky printre liberali. Nu pricep ce legătură poate fi între sete şi sociologie. Fără doar şi poate, viaţa patriarhală a şesurilor noastre era, pe la începuturile secolului, mai frumoasă decît aceea pe care o suferim acum. Dar, la bine şi la rău, scriitorul trebuie să-şi înfrunte realitatea, oricît de dură şi de funestă ar fi. Nimeni nu-şi poate refuza timpul şi realitatea sa, fără primejdia de a scrie platitudini lipsite de carne şi sînge. Sîntem, poate că din nefericire, scriitori-cetăţeni şi, chiar şi cînd vorbim de pampa, o facem din Buenos Aires, ca Martínez Estrada[1], care a scris *Radiografia Pampei* din biroul lui de la Poşta Centrală. În sofisticatele lui povestiri fantastice, Borges obişnuieşte să introducă personaje rurale; dar el nici măcar nu ştie să călărească. Începe spunînd într-un frumos poem, scris pe cînd trenul străbătea imensa întindere a pampasului:

„O prietenie au legat bunicii mei cu depărtarea aceasta“

pentru a termina mărturisind melancolic:

„Sînt un sătean şi de-alde astea nu mai dai,
Sînt om al urbei, al noroiului, al străzii.“

Suprapunerea noii Argentine, a imigraţiei şi a industriei, peste vechea Argentină semifeudală se concretizează literar în trei tipuri de scriitori: aristocratul, plebeul şi sinteza lor. Moşieri ca Güiraldes îşi trăiau o mare parte a vieţii în Europa, iar cultura lor era cea a unui absolvent de liceu parizian. Nu trebuie să ne mire că Victoria

[1] Ezéquiel Martínez Estrada (1885-1964), scriitor argentinian care, cu toată înclinaţia spre poezie (*Argentina,* 1927; *Coplas de ciego,* „Strofe de orb“, 1959), străluceşte mai ales prin eseistică: *Radiografía de La Pampa (Radiografia Pampei,* 1933), publicată şi în România, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* („Moartea şi transfigurarea lui M.F.“,1948) şi *Análisis funcional de la cultura* („Analiză funcţională a culturii“, 1960). S-a adîncit din ce în ce mai mult în analiza implacabilă a caracteristicilor naţionale. Un exemplu al atitudinii sale critice e şi volumul *La cabeza de Goliat* („Capul lui Goliat“) (n.tr.).

Ocampo[1] scria la început în franceză şi că trebuia apoi să fie tradusă în spaniolă, pentru că ea a crescut cu guvernante franţuzoaice, la fel ca în înalta societate din Rusia. La cealaltă extremă, au apărut scriitorii plebei, ca Roberto Arlt[2], influenţaţi de marii scriitori ruşi din secolul trecut şi de literatura revoluţionară; lucru natural, pentru că imigraţia noastră a fost săracă şi a provenit din ţări ca Spania şi Italia, care aveau o puternică tradiţie anarhistă şi socialistă. Mulţi fii de muncitori şi meşteşugari din imigraţie au crescut în acea atmosferă şi au simţit influenţa literaturii ruse şi a doctrinelor lui Bakunin, Marx şi Kropotkin, în locul paginilor lui Marcel Proust sau Henry James, cum se petrecea în paralel cu tinerii din clasele de sus. Divizarea s-a manifestat, spre 1920, în două mari grupuri literare: grupul Boedo, stradă populară prin excelenţă, şi grupul Florida, stradă rafinată şi expresie aleasă – pe vremea aceea – a bunului-gust patrician[3].

O dată cu criza generală din 1930 şi căderea partidului radical de la putere, la noi ia sfîrşit liberalismul. Atunci separarea literară a

[1] În primele culegeri de poeme ale scriitoarei argentiniene Victoria Ocampo (1892-1938) se observă influenţa modernismului tîrziu (*La inquietud y el rosal*, „Neliniştea şi trandafirul“, 1916; *El dulce daño*, „Răul cel dulce“, 1918; *Irremediablemente*, „Iremediabil“, 1919; *Languidez*, „Lîncezeală“, 1920; *Ocre*, „Ocru“, 1925). Lucrările ei cele mai originale sînt *Mascarilla y trébol* („Mască şi trifoi“, 1938) şi memoriile intitulate *Testimonios* („Mărturii“). A fost cumnata lui Adolfo Bioy Casares şi prietena de o viaţă a lui Jorge Luis Borges şi a jucat un rol important în viaţa lor de scriitori (n.tr.).

[2] Roberto Arlt (1900-1942) a fost un romancier argentinian (*Los siete locos*, „Cei şapte nebuni“, 1929; *El lanzamallas*, „Aruncătorul de flăcări“, 1931), dar şi autor de proză scurtă (*El jorobadito*, „Micul cocoşat“, 1933) şi de piese de teatru (*300 millones*, „300 de milioane“, 1932) (n.tr.).

[3] Florida, care era considerată strada elitelor rafinate din Buenos Aires, şi astăzi extrem de luxoasă, străbate o parte din centrul ideal, elegant şi cosmopolit al capitalei; ea aparţinea aristocratizanţilor, esteţi rafinaţi, şi avangardiştilor, care au creat, cu formula artei pentru artă, o literatură care a învăţat multe din Europa; aceştia aparţineau cercului de artişti din jurul revistei *Sur,* frecvent acuzată de cosmopolitism, pe care Victoria Ocampo a fondat-o în 1931 şi la care au colaborat atît Borges, cît şi Bioy. Conform „mitologiei“ literare argentiniene, în anii 1920, cele două cartiere din jurul străzilor *porteñas* Florida şi Boedo îşi împrumută numele polemicii dintre „avangardişti“ şi „revoluţionari“. Borges adusese de la Madrid noutăţi despre ultraism, mişcare spaniolă a avangardei europene, îmbrăţişată şi de

devenit mai categorică, pentru că mulţi scriitori din noua generaţie s-au format spiritual în epoca de prăbuşire a instituţiilor şi a idelilor. Astfel, în vreme ce la Borges şi la alţi reprezentanţi ai literaturii „pure“ se accentua izolarea în turnul de fildeş, la alţii tonul se precipita în nuanţe revoluţionare şi sociale. S-au comis şi încă se mai comit, drept consecinţă, greşeli opuse, dar şi nefaste pentru crearea unei bune literaturi.

În faţa reciprocei incomprehensiuni a adepţilor literaturii „pure“ şi a literaturii „sociale“, un grup de noi scriitori au iniţiat o sinteză. Sînt scriitori care, fără să dispreţuiască învăţăturile clasei cu educaţie literară, au avut norocul sau ghinionul să treacă prin două experienţe sociale şi politice. În atari circumstanţe, literatura lor are un accent metafizic, care se contrapune rîvnei general estetiste a generaţiei borgesiene. Iar repugnanţa de fond faţă de problemele pur şi simplu literare i-a dus la o formă mai deschisă şi mai se-

latino-americanii González Lanuza, Marechal, Molinari, Norah Lange, Bernárdez, Mastronardi. În general poeţi, ei veştejeau prostul-gust al celor care reprezentau strada Boedo, situată într-o suburbie cenuşie, sărăcăcioasă, aproape de centrul capitalei. Ea aparţinea masei *criolla,* emigranţilor şi revoluţionarilor, care se întovărăşeau cu muncitorii şi erau, într-un fel, fiii recentei Revoluţii Ruse, care se mai afla încă în etapa idealistă şi promiţătoare; de aceea, doreau să reformeze lumea; reprezentanţii săi, Barletta, César Tiempo, Nicolás Olivari, Raúl González Tunón, Gustavo Riccio, Enrique Amorim, Santiago Ganduglia, Roberto Mariani au creat, cu formula artei sociale, o literatură ce a învăţat multe din Rusia. Autori de povestiri şi romane, ei acuzau strada Florida de lipsa idealurilor socialiste. Borges, în schimb, spune: „Asta a fost o glumă, la fel ca polemica dintre Florida şi Boedo, de pildă, care văd că acuma e luată în serios. [...] Totul a fost organizat de Ernesto Palacio şi Roberto Mariani. S-au gîndit că la Paris existau cenacluri literare şi că existenţa a două grupări opuse şi ostile ar fi fost o bună publicitate. Aşa s-au constituit cele două grupări“ (F. Sorrentino, *Şapte convorbiri cu Jorge Luis Borges*, Bucureşti, Editura Fabulator, 2004). Pentru Sábato, opoziţia Boedo-Florida are două arhetipuri: J.L. Borges şi Robert(o) Arlt. Acesta din urmă depăşeşte temele şi sărăcia imaginativă a literaturii sociale, pentru a se adînci în profundele clarobscururi descoperite de expresioniştii germani. A se vedea, chiar în acest volum, *Scriitorul şi fantasmele sale.* Sábato revine în *Despre eroi şi morminte*: „Mulţi prostănaci cred că e important pentru pitorescul său. Nu, Martín, aproape tot ceea ce e pitoresc în el e un defect, iar el e mare în pofida acestui lucru. E mare prin formidabila tensiune metafizică şi religioasă. […] Spun că e plin de literatură între ghilimele, de personaje pretenţioase sau apocrife, ca astrologul. Dar e mare, în pofida tuturor acestor lucruri“ (Bucureşti, Editura Univers, 1997) (n.tr.).

veră, orientată împotriva vechii pompozităţi stilistice de sorginte spaniolă. Astfel, fără să dispreţuiască frumuseţea pură, aceşti noi scriitori s-au aşezat lîngă unii ca Malraux, Sartre, Kafka, Graham Greene, Bernanos şi Camus.

SCRIITORUL ŞI FANTASMELE LUI

(1963)

Cuvînt preliminar la prima ediţie

Această carte e compusă din variaţiuni pe o singură temă, care mă obsedează de cînd scriu: de ce, cum şi pentru ce se scriu ficţiuni? De nenumărate ori mi-am pus singur aceste întrebări sau mi le-au pus cititorii şi jurnaliştii. De fiecare dată, am fost conştient de obscurele motivaţii care ne determină să scriem serios şi chiar angoasat despre fiinţe şi episoade care nu ţin de lumea realităţii; care, printr-un ciudat mecanism, par totuşi să ofere cea mai autentică mărturie despre realitatea contemporană.

Nu ştiu ce valoare pot ajunge să aibă însemnările mele pentru estetică şi ontologie, dar ştiu că au valoarea documentelor demne de încredere, căci au fost elaborate pe cînd meditam, de nenumărate ori şi îndîrjit, asupra destinului meu de scriitor. Vorbesc aşadar despre literatură ca săteanul despre caii lui. Reflecţiile mele nu sînt nici apriorice, nici teoretice, ci au înaintat cu îndoieli (multe dintre ele mai persistă) şi contradicţii, pe măsură ce îmi scriam ficţiunile: discutînd cu mine însumi şi cu ceilalţi, aici, în ţară, sau în ţările unde unii ne spun constant ce e şi ce ar trebui să fie literatura naţională. Ele au, aşadar, ceva din „jurnalul unui scriitor“ şi seamănă mai mult decît orice cu genul acela de consideraţii pe care le-au făcut întotdeauna scriitorii în confidenţe şi scrisori. De aceea, am preferat să păstrez forma reiterativă şi pisăloagă, dar vie, şi întrucîtva aceeaşi dezordine obsesivă cu care variaţiunile s-au prezentat de multe ori în faţa spiritului meu.

Pentru cine am scris această carte? În primul rînd, pentru mine, ca să lămuresc unele vagi intuiţii în legătură cu ceea ce fac în viaţă;

apoi, pentru că eu cred că ele pot fi utile multor persoane care, ca mine la vremea mea, luptă pentru a se găsi pe sine, ca să ştie dacă sînt cu adevărat scriitori sau nu, încercînd să le ajut să-şi explice ce e ficţiunea şi cum se elaborează; şi o mai fac şi pentru cititorii mei, care îmi scriu foarte adesea şi mă opresc pe stradă în legătură cu unele dintre cărţile mele, dornici să aprofundeze concepţia mea generală despre literatură şi existenţă; şi, în fine, pentru criticii care mi-au explicat cum şi pentru ce trebuie să scriu.

În orice caz, cititorul poate fi sigur că nu se află în faţa unor rînduri gratuite sau a unor ingenioase idei şi doctrine, ci în faţa meditaţiilor unui scriitor care şi-a găsit cu greu vocaţia, înfruntînd drastice dificultăţi şi primejdioase tentaţii, trebuind să-şi aleagă drumul dintre altele care i se ofereau la cîte o răscruce, aşa, ca în poveştile pentru copii, ştiind că unul şi doar unul duce la prinţesa fermecată. Va cunoaşte, în fine, meditaţiile unui scriitor latino-american şi, ca atare, îndoielile şi afirmaţiile unei fiinţe de două ori chinuite. Pentru că, dacă în orice loc din lume destinul artistului e greu, aici e de două ori mai greu, pentru că, în plus, noi suferim şi destinul omului latino-american.

E. S.
Santos Lugares, 1961/1963

UNELE ÎNTREBĂRI. Au, oare, dreptate gînditorii care anunţă apusul romanului? Nu e opera unui Joyce şi a unui Becket ceva asemănător cu reducerea la absurd a întregii literaturi de ficţiune? E marea criză a vremii noastre şi una generală a artei, totala şi fundamentala ei dezumanizare? Am ajuns, oare, la o situaţie fără ieşire şi nu ne rămîne decît să ne transformăm romanele în haotice instrumente de dezintegrare?

Toate aceste întrebări m-au preocupat vreme de mulţi ani, căci pentru mine, la fel ca pentru alţi scriitori de azi, literatura nu e nici joc, nici evaziune, ci o formă – poate cea mai completă şi mai profundă – de cercetare a condiţiei umane.

Tema definirii romanului şi, în particular, a definirii romanului zilelor noastre continuă să fie în Europa şi printre noi un motiv de discuţii, în principal din două motive: vitalitatea acestui gen literar, mai viu ca niciodată, în pofida tuturor prorocirilor funeste, şi versatilitatea sau impuritatea lui. Cuvîntul ar trebui pus între ghilimele, pentru că e mereu impertinent, cînd nu se referă la lumea ideilor platonice, ci la confuza şi inevitabil impura lume a fiinţelor umane. Şi astfel, toate reflecţiile despre puritatea poeziei, a picturii, a muzicii şi mai ales a romanului duc doar la bizantinism.

Ştim cu toţii, într-adevăr, ce e o sinusoidă sau o geodezică, entităţi care pot fi, şi trebuie, definite cu absolută rigoare. Dat fiind că aparţin universului matematic, ele nu numai că sînt pure, dar nici nu pot să nu fie. Grosolana sinusoidală pe care o desenăm cu cretă

pe o tablă mare abia de-i harta după care se ghidează condiţia noastră carnală în transparentul univers platonic, străin de cretă, de lemn şi de mîna care, neîndemînatic, trasează desenul.

Dar ce e romanul pur? Mania noastră de a raţionaliza totul, consecinţă a civilizaţiei care nu a crezut decît în Raţiunea pură (aşa i-a ieşit!), ne-a dus la naiva presupunere că ar exista undeva Arhetipul întortocheatului roman, arhetip care trebuia scris, conform bunei purtări filosofice, cu majusculă: „Roman“, chiar aşa. Şi că scriitorii, precari desigur, încearcă, pe căi mai mult sau mai puţin grosolane, să acrediteze ideea că, pentru a i se marca dezonoranta degradare, romanul trebuie să fie numit „roman“ cu minusculă.

Din nefericire, sau din fericire, nu există Arhetip. Cu evidentă silă, dar cu precizia pe care nu o presupunea elogioasă, Valéry a spus: *„Tous les écarts lui appartiennent“*. Sigur că da! Simultan sau succesiv, romanul a suferit toate încălcările, la fel ca ţările care tocmai de aceea au fost atît de fecunde în istoria culturii: Italia, Franţa, Anglia, Germania. Şi astfel a fost simplă narare de fapte, analiză de sentimente, registru de vicisitudini sociale sau politice. Ideologic sau neutru, filosofic sau candid, gratuit sau angajat, el a fost atîtea lucruri opuse unul altuia, a avut şi are o complexitate atît de indescifrabilă, încît ştim ce e romanul, dacă nu sîntem chestionaţi, dar începem să şovăim de cum ni se pune întrebarea. Pentru că, oare, ce pot să aibă în comun opere atît de disparate precum *Don Quijote, Procesul, Suferinţele tînărului Werther* sau *Ulise,* de Joyce.

IDEILE ROMANULUI. Un scriitor adept al literaturii „obiective“ susţine că romancierul trebuie să se mărginească să descrie acte exterioare, vizibile şi audibile, ale personajelor lui, abţinîndu-se de la orice altă manifestare, din pricină că e falsă şi dăunătoare.

Literatura vremii noastre s-a dezis de raţiune, dar asta nu înseamnă că se dezice şi de gîndire, că ficţiunile ei ar fi o pură descriere de mişcări corporale, sentimente şi emoţii. Această literatură nu susţine nesăbuita teorie că personajele nu gîndesc, ci că, în ficţiune, la fel ca în realitate, oamenii nu se supun legilor logicii. E acelaşi gînd care ne-a împins la precauţie, revelîndu-ne propriile lui limite

în falimentul general al epocii noastre. Dar, în alt sens, romanul nu a fost niciodată mai plin de idei ca azi şi nici nu s-a arătat mai interesat de cunoaşterea omului. Dar nu trebuie confundată cunoaşterea cu raţiunea. În *Crimă şi pedeapsă* există mai multe idei decît în orice roman raţionalist. Romanticii şi existenţialiştii s-au ridicat împotriva cunoaşterii raţionale şi ştiinţifice, nu împotriva cunoaşterii în sens mai larg. Existenţialismul actual, fenomenologia şi literatura contemporană constituie, în bloc, căutarea unei noi cunoaşteri, mai profunde şi mai complexe, căci include şi iraţionalul mister al existenţei.

DESPRE LITERATURA NAŢIONALĂ. Da! Spre mijlocul secolului trecut, ruşii aveau probleme similare cu ale noastre, din cauze sociale foarte asemănătoare. Una dintre probleme a fost a aşa-numitei „literaturi naţionale“ şi a luptei dintre occidentalişti şi slavofili. Rusia, care aparţine periferiei Europei şi are trăsăturile unei societăţi şi mentalităţi feudale, a avut mereu unele similitudini cu Spania (care nici ea nu a trăit cum se cuvine fenomenul renascentist). Nu e, pur şi simplu, întîmplător că totuşi cel mai bun *Don Quijote* s-a filmat în Rusia şi că, tradiţional, personajul lui Cervantes a suscitat atîta interes şi a fost atît de profund înţeles în acel alt meleag al lipsei de măsură şi de raţiune. Înrudirea s-a accentuat în unele ţări foste colonii ale Spaniei, mai ales în bătrîna Argentină a şesurilor întinse. În aşa măsură încît un roman ca *Anna Karenina,* cu crescători de tauri de rasă şi guvernante franţuzoaice, cu birocraţi şi moşii, cu domni patriarhali şi generali, a putut fi perfect înţeles la noi. Cînd studiam la Paris, în 1938, un rus alb, care lucra ca şofer şi mînca la acelaşi restaurant cu mine, se mira de cunoştinţele şi capacitatea mea de a înţelege romane şi personaje ruseşti, spunîndu-mi că, în schimb, era foarte greu să dai de unul ca mine printre francezi. A trebuit să-i spun că nu eram un caz singular, ci unul mai general printre studenţii argentinieni şi m-am văzut obligat să încep analiza acestui curios fenomen. Aţi citit *Oblomov?* Ei bine, dacă în loc de ceai ar bea *mate,* domnul acesta ar putea trece acceptabil drept un soi de argentinian de acum cîteva decenii. Dezorganizarea, simţul vremii precapitaliste, lipsa de măsură, pampasul şi stepa,

viaţa patriarhală a vechilor noastre familii, educaţia europeană şi franţuzită, dispreţul pentru şi totodată orgoliul legat de tot ce e naţional, asemănarea dintre slavofili şi hispanizanţi, asemănarea între doctorii noştri liberali şi intelectualii ruşi care îi citeau şi ei pe Considérant şi Fourier, mişcarea politică şi revoluţionară a studenţilor şi a muncitorilor, anarhismul şi socialismul etcetera, etcetera. Pentru toate aceste motive, eu puteam simţi *Însemnări din subterană* mult mai bine decît un bătrînel, profesor la Sorbona, pe care eu îl ascultam şi pentru care personajele lui Dostoievski erau îmbogăţiţii conştiinţei, indivizi aproape demenţi, barbari incapabili să aprecieze idei clare şi nete, atît de absurzi şi de iresponsabili, încît puteau afirma că doi şi cu doi pot face şi cinci, în pofida oricăror tradiţii ale cartezienilor şi franţujilor chivernisiţi. Şi cum să nu le admire barbarii moscoviţi occidentalilor, ca noi, de altfel, rafinata cultură, taurii scoţieni, romanele franţuzeşti, filosofia germană, staţiunile de la Baden Baden, plajele şi cazinourile europene? Şi aşa, din aceleaşi motive cu noi, s-au făcut *europeişti,* trăsătură tot atît de tipică slavilor şi locuitorilor din Río de la Plata ca şi votca *mate;* contrar celor crezute pe aici de sociologii noştri grăbiţi, care o consideră o trăsătură a alienării. Ce să fie, omule: o trăsătură caracteristică nouă. Europenii nu sînt europeişti – sînt simpli europeni.

Mi se pare că e momentul să ne asumăm realitatea noastră spirituală cu fermitate, fără aroganţă, dar şi fără complexe de inferioritate. Am ajuns la maturitate, şi una dintre trăsăturile unei naţiuni mature e ştiinţa de a-şi recunoaşte antecedentele fără resentimente şi fără să roşească. Vorbesc de Río de la Plata, nu de Mexic şi nici de Peru, unde problema e diferită, din cauza puternicei moşteniri culturale indigene. Aici oraşul şi cultura s-au ridicat pe nimic, într-un pampas străbătut de triburi sălbatice şi dure. Aproape totul ne-a venit din Europa: de la limbaj şi religie (doi foarte puternici factori culturali) pînă la cea mai mare parte a sîngelui care curge în vinele oamenilor. Dacă am fi consecvenţi cu cei care ne reproşează constant „europeismul", ar trebui să scriem despre vînătoarea struţului în limbajul pampasului. Orice altceva ar fi nefiresc, cosmopolit, antinaţional. E uşor de observat cît de mare e sminteala. Cultura noastră vine

din Europa şi nu putem neglija acest fapt. Şi, de altfel, de ce am face-o? Cu ce să înlocuim preţioasa moştenire? Ori facem ceva original cu ea, ori nu facem absolut nimic. Nu-mi amintesc cine îi spunea lui Gide că nu citea nimic ca să nu-şi piardă originalitatea. Dacă te-ai născut ca să spui lucruri noi, nu-ţi pierzi darul citind cărţi sau sugînd de la alte culturi; şi, dacă nu te-ai născut pentru asta, nu pierzi nimic citind cărţi străine. În plus, şi asta e ceva nou, trăim pe un continent distinct şi puternic şi totul merge într-o direcţie diferită, chiar dacă materialele vin de acolo. Chiar cînd conchistadorii spanioli au pus piciorul pe pămîntul Americii, s-au născut o nouă cultură şi chiar o nouă limbă castiliană: teribilele ape, crestele nespus de înalte, şesurile nesfîrşite, culturile aborigene, sorii şi lunile, frumuseţile şi atrocităţile, ploile şi apele stătătoare aveau să procreeze noua cultură cu masculii veniţi să le posede. Ce, aţi vrea originalitate absolută? Nu există! Nici în artă, nici în nimic. Totul se construieşte pe ceea ce exista anterior şi în nimic omenesc nu poţi afla puritatea. Zeii greci erau şi ei hibrizi şi „infectaţi" cu religii orientale şi egiptene. Faulkner provine din Joyce, Huxley, Balzac, Dostoievski. Unele pagini din *Zgomotul şi furia* par plagiate din *Ulise*. Într-un fragment din *Moara de pe Floss*, o femeie probează o pălărie în faţa oglinzii: e Proust. Vreau să spun, germenul lui Proust. Tot restul e dezvoltare. Dezvoltare genială, aproape canceroasă, dar, la urma urmelor, dezvoltare. Acelaşi lucru se petrece cu *Bartleby,* care îl prefigurează pe Kafka. De ce să vorbim de noi: Sarmiento e „infectat" cu Fenimore Cooper, Shakespeare, Chateaubriand şi Lamartine, dar e capabil totuşi să asimileze tot materialul străin, ca să ne dea o operă americană. La noi e la modă acum să vorbim de Arlt: el e modelat în întregime de Dumas, Sue, Gorki, picaresca spaniolă, Dostoievski, Paul de Kock. Şi ce-am putea spune de limbaj? O formidabilă moştenire culturală pe care nu numai că nu putem, dar nici nu trebuie să o negăm şi care, ca orice moştenire culturală, e îmbogăţită de moştenitorii de geniu; şi nu e de colo să spui că spaniola de azi a înregistrat cel mai mare avînt în secolul al XIX-lea, datorită unor creatori americani precum

Sarmiento şi Martí, la fel cum Darío a fost stăpînul ei necontestat la începutul secolului al XX-lea.

Celor care contestă elementul european trebuie să le amintim că toată cultura e hibridă şi că e naivă ideea a ceva care e american în mod platonic. Cine şi-ar fi imaginat că din contactul triburilor barbare, care coborau din pădurile şi lacurile din nord-estul Europei, cu rafinata cultură romană avea să iasă stilul gotic? Cît despre America noastră, să ne gîndim doar la muzica afro-americană. Intrînd în contact cu adevărata cultură anglo-saxonă, negrii au adus, în cele din urmă, arta cea mai originală din America de Nord şi una dintre contribuţiile cele mai fertile la noua muzică. Şi, cu toate acestea, ea se naşte dintr-un amestec de spirit religios african, corale luterane, tristeţe de sclav, ritmuri negre, cîntece irlandeze şi scoţiene. Pe de altă parte, influenţa africană s-a făcut simţită pe tot continentul, căci întreaga muzică populară, din Nord pînă în extremul sudic, are ingrediente negre. Ca să le răspund celor care susţin că noi şi continentul nostru nu am dat nimic original lumii, ar trebui să amintesc că, de la începutul acestui secol, *toate* dansurile populare care domină întreaga lume sînt americane: jazzul în toate formele, muzica afro-cubaneză, dansurile braziliene şi tangoul argentinian. Şi, dacă nu uităm că dansurile populare sînt expresia primară a unei culturi şi a vitalităţii ei, nu vor mai exista îndoieli cu privire la valabilitatea Americii. Ar mai trebui semnalat că atît jazzul nord-american, cît şi tangoul argentinian sînt forme culturale de mare importanţă şi de mare originalitate. Tangoul e singurul dans popular „introvertit", contrariul tuturor dansurilor populare, care sînt extrovertite. Tangoul e trist şi dramatic, exprimă foarte bine trăsătura esenţială a omului din Río de la Plata: frustrările, nostalgia, spiritul introspectiv, contradicţiile, ranchiunele şi nemulţumirile lui.

ROMAN PSIHOLOGIC ŞI ROMAN SOCIAL. Propagandiştii literaturii „sociale" combat literatura „psihologică" drept dăunătoare şi contrarevoluţionară. Cred că paralogismul e următorul: psihologicul aparţine prin excelenţă individului, individul solitar e un egoist, căruia nu-i pasă de lumea care îl înconjoară (sau suferă), sau

un contrarevoluţionar, care încearcă să ne convingă că problema rezidă în suflet şi nu în organizarea socială. Etcetera.

Dar individul nu există singur, ci înconjurat de societate, cufundat în societate, suferind în societate, luptînd sau ascunzîndu-se în societate. Atitudinile lui voluntare şi atente nu mai sînt consecinţa legăturilor perpetue cu lumea din jur: chiar şi visele şi coşmarurile lui sînt produse în vederea acestei legături. Ce pot fi, de unde pot veni sentimentele acestui domn, oricît de egoist şi mizantrop ar fi, dacă nu din situaţia sa în lumea unde trăieşte? Din acest punct de vedere, romanul cel mai subiectiv ne oferă, în mod mai mult sau mai puţin întortocheat sau subtil, o mărturie despre universul în care trăieşte personajul său.

Ceea ce aceşti critici numesc „roman social" e o formă exterioară şi superficială a romanului. Nu ştim ce scriitori „sociali" au existat în epoca lui Tolstoi, pentru că, dacă au existat, nu au fost atît de importanţi încît să ajungă pînă la noi şi să-i cunoaştem. În schimb, marii scriitori ruşi care nu şi-au propus să descrie fenomene sociale, *pe lîngă* că au cercetat implacabil inima omului rus din epoca lor, ne-au lăsat cea mai admirabilă imagine a societăţii. Căci personajele lor nu trăiesc în văzduh: sînt generali, prostituate, birocraţi, studenţi. Faptul nu-l obligă, desigur, pe scriitor să aducă în fiecare roman mărturii despre *întreaga* realitate. Dacă într-un lac cade un aisberg, se produc valuri groaznice; dacă în el cade numai o pietricică, perturbaţia e abia perceptibilă.

SCRIITORUL ŞI CĂLĂTORIILE. La bine şi la rău, adevăratul artist scrie despre realitatea pe care a suferit-o şi a supt-o, adică despre patria lui; deşi uneori pare că scrie istorii situate departe în timp şi în spaţiu. Cred că Baudelaire a spus că patria e copilăria. Şi mi se pare greu să se scrie ceva profund care să nu fie legat, pe faţă sau nu, de copilărie. De aceea, chiar marii expatriaţi, ca Ibsen sau Joyce, au continuat să facă şi să desfacă acea unică şi misterioasă ţesătură. Călătoria e întotdeauna puţin superficială. Scriitorul vremii noastre trebuie să coboare adînc în realitate. Iar, dacă voiajează,

el trebuie, paradoxal, să o facă pentru a coborî adînc, în locul şi în fiinţele din propriul său colţişor.

PRINCIPALA PROBLEMĂ A SCRIITORULUI. Poate că e aceea de a evita tentaţia de a aduna cuvinte, ca să facă o operă. Claudel a spus că nu cuvintele au făcut *Odiseea,* ci invers.

TEHNICA ROMANULUI. Pentru mine, romanul e precum istoria şi ca protagonistul său, omul: un gen impur prin excelenţă. Se opune oricărei clarificări totale şi depăşeşte orice limită. Cît priveşte tehnica, eu consider legitim tot ce e util pentru scopurile urmărite şi nelegitime inovaţiile care se fac de dragul inovaţiei înseşi. Astfel, cînd omul din secolul al XX-lea a întors capul spre o lume pînă în clipa aceea necunoscută, cum era subconştientul, era inevitabilă şi legitimă folosirea monologului interior. Romanul de azi îşi propune fundamental să cerceteze omul şi, pentru a reuşi, scriitorul trebuie să recurgă la toate instrumentele care-i sînt permise, fără să-l preocupe coerenţa şi unicitatea, utilizînd uneori microscopul, alteori aeroplanul. Ar fi ridicol să examinăm un microb cu ochiul liber şi o ţară cu microscopul. Acesta e unul dintre eşecurile aşa-numiţilor obiectivişti şi, în general, al tuturor celor care încearcă să realizeze coborîrea sau călătoria în străfundurile condiţiei umane cu un singur vehicul: ei sacrifică adevărul şi profunzimea pruritului metodei unice, cînd ar trebui să fie invers; căci în roman *nimic* nu trebuie să ne facă să sacrificăm adevărul. În definitiv, romanul e decadent ori de cîte ori i se preferă *cum* lui *ce*. De parcă un om care trebuie să facă ocolul lumii în optzeci de zile şi are ca unic ţel îndeplinirea acelui plan, şi-ar propune din manie puristă să o facă exclusiv cu elefantul sau cu bicicleta, cînd se ştie că e la fel de greu să traversezi un rîu pe bicicletă şi să străbaţi o şosea bună pe elefant. Misiunea omului e să facă ocolul lumii în optzeci de zile, nu să favorizeze prestigiul elefanţilor sau vînzarea bicicletelor.

Nici un creator cu adevărat mare nu s-a oprit la acest purism pretenţios. Să ne gîndim la Faulkner. Se zice că nu practică riguros obiectivismul, tratatele noilor academicieni îi citează „eşecurile", opera îi e comparată cu aceea a unui domn Hammet, perfect. Lăsînd la o parte micul detaliu că întreaga operă a lui Hammet nu face cît o singură povestire de Faulkner, ei nu înţeleg, în plus, că „eşecurile" îi sînt tocmai amplitudinile, forţa şi vitalitatea. Ca să nu mai vorbim de Joyce, un soi de expoziţie a tuturor tehnicilor şi stilurilor: de la barochismul extrem la schematismul cel mai dur şi mai clasic, de la pura senzaţie la ideea pură, de la documentul cel mai minuţios la fantezia cea mai delirantă.

CEA MAI PREŢIOASĂ CONDIŢIE A SCRIITORULUI. Fanatismul. El trebuie să aibă o obsesie fanatică, nimic să nu se pună înaintea creaţiei lui, trebuie să-i sacrifice orice. Fără fanatism, nu se poate face nimic important.

ROMANUL TOTAL. Prin sine, filosofia e incapabilă să realizeze sinteza omului dezagregat: cel mult o poate înţelege şi recomanda. Dar însăşi esenţa ei conceptuală nu poate decît să recomande conceptual revolta împotriva conceptului însuşi, astfel încît chiar existenţialismul ajunge să fie un fel de paradoxal raţionalism. Autentica revoltă şi adevărata sinteză nu puteau proveni decît din activitatea spiritului care nu a separat niciodată inseparabilul: romanul. Care, prin propriul lui caracter hibrid, între idei şi pasiuni, era destinat să favorizeze adevărata integrare a omului scindat; cel puţin, în cele mai vaste şi complexe realizări ale lui. În romanele de vîrf se află sinteza recomandată de existenţialismul fenomenologic. Nici pura obiectivitate a ştiinţei, nici pura subiectivitate a primei revolte: realitatea văzută dinspre eu; sinteza dintre eu şi lume, dintre inconştienţă şi conştienţă, dintre sensibilitate şi intelect. E clar că lucrul acesta s-a putut petrece în vremea noastră, căci, scăpînd de prejudecăţile scientiste care constituiau centrul de greutate al unor scriitori din secolul trecut, romanul s-a arătat capabil să dea mărturie nu numai despre lumea exterioară şi structurile raţionale, ci şi despre descrierea lumii interioare şi a regiunilor celor mai iraţionale ale fiinţei umane, încorporînd în domeniile lui ceea ce în alte epoci fusese rezervat magiei şi mitologiei. În general, a avut tendinţa să derive de

la un simplu document la ceea ce trebuia să se numească un „poem metafizic“. De la Ştiinţă la Poezie.

După cum se vede, e vorba, în mare măsură, de reluarea ideii romanticilor germani, care vedeau în artă suprema sinteză a spiritului. Dar, sprijinită acum pe o concepţie mai complexă care, dacă expresia n-ar fi grandilocventă, ar trebui să se numească „Neoromantism fenomenologic“. Cred că această doctrină poate să rezolve dilemele în care s-a epuizat teoria: romanul psihologic contra romanului social, romanul obiectiv contra romanului subiectiv, romanul de fapte contra romanului de idei. Concepţie integralistă căreia îi corespunde integralismul tehnicilor.

ROMANUL ŞI TIMPURILE MODERNE. Multe dintre bizantinele discuţii despre criza romanului se datorează faptului că problema se pune, în mod intrinsec, literar. Nu cred nici că ea va fi mai clară, nici că se va ajunge la o concluzie definită şi valabilă, dacă nu e abordat fenomenul romanului ca epifenomen al unei drame infinit mai vaste şi exterioare înseşi literaturii: drama civilizaţiei, care a generat curioasa activitate a spiritului occidental care e ficţiunea romanescă. Să cercetăm problema ficţiunii doar prin disputele bisericuţelor literare, prin deschiderile sau limitele lingvistice sau stilistice înseamnă să condamnăm cercetarea la confuzie şi derizoriu. Nici o activitate a spiritului şi nici un singur produs al lui nu poate să fie înţeles şi judecat izolat în mediul îngust al cărui cetăţean este: nici arta, nici ştiinţa, nici instituţiile juridice şi, cu atît mai puţin, activitatea atît de indestructibil legată de condiţia totală şi misterioasă a omului, reflex şi expresie a ideilor, a angoaselor şi a speranţelor lui, mărturie totală a spiritului vremii sale. Asta nu înseamnă să cădem în vechiul păcat al determinismului pozitivist, care vedea în opera de artă rodul unor factori externi, poziţie pe drept cuvînt criticată de structuralism. Dar înseamnă că, la rîndul ei, dacă e structură, opera de artă trebuie să fie considerată parte a unei structuri mai vaste, care o include; în mod similar, structura unei melodii care face parte dintr-o sonată nu are „valoare“ în sine, ci prin interrelaţia cu întreaga operă.

TREZIREA OMULUI. Donne spunea că nimeni nu doarme în duba care-l duce de la puşcărie la eşafod şi că totuşi cu toţii dormim din uter pînă la mormînt sau nu sîntem cu totul treji.

Una dintre misiunile marii literaturi: să-l trezească pe omul care merge la eşafod.

ARTA CA FORMĂ DE CUNOAŞTERE. De la Socrate, cunoaşterea putea să fie atinsă numai prin raţiunea pură. Cel puţin acesta a fost idealul tuturor raţionalismelor pînă la romantici, cînd pasiunea şi emoţiile sînt revendicate ca sursă de cunoaştere, moment în care Kierkegaard ajunge să afirme că „singurele concluzii demne de încredere sînt cele ale pasiunii“.

Desigur că ambele extreme sînt exagerate, iar aberaţia vine din aplicarea pe oameni a unui criteriu valabil pentru lucruri şi reciproc. E absolut evident că furia sau meschinăria nu-i adaugă nimic Teoremei lui Pitagora.

Dar e evident şi că raţiunea e oarbă în faţa valorilor; nici prin raţiune, nici prin analiza logică sau matematică nu stabilim valoarea unui peisaj sau a unei statui, sau a unei iubiri. Disputa între cei care susţin primatul raţiunii şi cei care apără cunoaşterea emoţională e, pur şi simplu, una despre universul fizic şi despre om. Raţionalismul (să nu uităm că „a abstrage“ înseamnă „a separa“) a avut pretenţia să scindeze diferitele „părţi“ ale sufletului: raţiunea, emoţia şi voinţa; şi, odată comisă brutala diviziune, a pretins că numai prin raţiunea pură se putea obţine cunoaşterea. Cum raţiunea e universală, cum pentru toţi şi oricînd pătratul ipotenuzei e egal cu suma pătratelor catetelor, cum ce era valabil pentru toţi părea să fie sinonimul Adevărului, atunci *individualul era falsul prin excelenţă*. Şi aşa s-a discreditat subiectivul, emoţionalul şi-a pierdut prestigiul, iar omul concret a fost ghilotinat (de multe ori în piaţa publică şi într-adevăr) în numele Obiectivităţii, al Universalităţii, al Adevărului şi, chiar mai tragicomic, al Umanităţii.

Acum ştim că adepţii ideilor clare şi definite greşeau esenţial şi că, deşi normele le sînt valabile pentru un strop de silicat, e la fel de absurd să vrem să-l cunoaştem cu ajutorul lor pe om şi valorile

lui şi să pretindem să cunoaştem Parisul citindu-i cartea de telefon şi privindu-i harta. Oricine ştie acum că regiunile cele mai valoroase (pentru om şi destinul lui) ale realităţii nu pot fi înţelese prin abstractele scheme ale logicii şi ale ştiinţei. Şi dacă doar cu inteligenţa nu putem nici măcar să ne încredinţăm că lumea exterioară există, aşa cum deja a demonstrat-o episcopul Berkeley, ce putem aştepta de la chestiunile referitoare la om şi la pasiunile lui? Şi numai dacă nu negăm realitatea unei iubiri sau a unei nebunii, trebuie să conchidem că artei şi numai ei îi e rezervată cunoaşterea unor vaste teritorii ale realităţii.

SUPERIORITATEA ARTEI ASUPRA GÎNDIRII.

„La faiblesse des oeuvres de discussion, sur quelque sujet que ce soit, vient de ce qu'elles s'adressent à la logique et que, la raison humaine étant sans base et toujours flottante, tous les plus grands écrivains sont tombés dans d'effroyables contradictions. Mais les oeuvres d'imagination, qui ne parlent qu'au coeur par le sentiment, ont une eternelle vie et n'ont pas besoin d'une synthèse immuable pour vivre. Aristote, Abélard, Saint Bernard, Descartes, Leibniz, Kant et tous les philosophes se renversent les uns par les autres et les uns sur les autres. Mais Homère, Virgile, Horace, Shakespeare, Molière, La Fontaine, Calderón, Lope de Vega se soutiennent mutuellement et vivent dans une eternelle jeunesse pleine de grîces renaissantes et d'une fraîcheur toujours renouvelée." (Vigny)

BALZAC ŞI ŞTIINŢA. În prefaţa la *Comedia umană*, Balzac îşi explică oarecum crezul în legătură cu romanul, şi citim astfel de vorbe:

„L'animal est un principe qui prend sa forme extérieure, ou mieux, les différences de sa forme, dans les milieux où il est appelé à se développer. Les espèces zoologiques résultent de ces différences... Pénétré de ce système, je vis que la société ressemble à la nature. Ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux, où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés zoologiques?... Il y a donc existé, il existira de tout temps des espèces zoologiques. La différence entre un soldat, un ouvrier, un administrateur, un oisif, un savant, un homme d'État, un commerçant, un marin, un poète, un pauvre, un prêtre, sont aussi considérables que celles qui distinguent le loup, le lion, l'âne, le corbeau, le requin, le veau marin, la brebis."

Fragmentul arată două lucruri deodată: primul – puterea invadatoare a naturalismului ştiinţific din epocă; al doilea, că geniul creator al unui romancier poate mai mult decît ideile pe care le profesează conştient. Ceea ce dovedeşte că romanele importante nu se scriu doar cu capul.

EXPLORATORI, MAI CURÎND DECÎT INVENTATORI. Există, probabil, două atitudini fundamentale care dau naştere la două tipuri fundamentale de ficţiune: sau scriem în joacă, pentru distracţia proprie sau a cititorilor, ca să ne trecem şi să facem timpul să treacă, ca să amuzăm sau să oferim momente de plăcută evadare; sau scriem în căutarea condiţiei umane, activitate care nu e nici divertisment, nici joc, nici plăcută.

Într-adevăr, e aproape normală, ca să nu spun că e inevitabilă, senzaţia de neplăcere produsă de lectura unui astfel de roman. Lucrul se datorează nu numai faptului că explorarea culmilor inimii omeneşti e copleşitoare, ci şi aceluia că acest tip de ficţiune, fie că şi-o propune, fie că nu, ne produce o neliniştе care nici ea nu-i plăcută. Maurice Nadeau susţine că romanul care-i lasă indiferenţi şi pe scriitor, şi pe cititor e inutil. Cînd termini de citit *Procesul*, nu mai eşti aceeaşi persoană ca înainte (şi desigur că nici Kafka după ce l-a scris).

Dacă numim *gratuită* ficţiunea al cărui unic ţel e producerea de divertisment şi plăcere, pe aceasta o putem numi *problematică*, vorbă, după părerea mea, mai nimerită decît termenul de „angajată".

Această ficţiune nu are nici hazul, nici intriga superficială tipice genului ludic. Ea opune intrigii superficiale pasionatul interes pe care-l suscită complicaţia problematică a fiinţei umane, care se zbate în toiul unei crize teribile; iar misterul comun al romanului poliţist sau al povestirii fantastice este înlocuit aici de misterul

esenţial al existenţei, prin dualitatea spiritului şi opacitatea inevitabilă a fiinţelor omeneşti.

Pe de altă parte, e ca şi cum romancierul ar aplica unor cazuri cunoscute sau frecvente o monstruoasă lentilă măritoare şi un aparat radiografic care pătrunde pînă în straturile cele mai ascunse ale omului; astfel încît explorarea sa e, mai curînd, o percheziţie în adîncime decît una pe o suprafaţă extinsă. Numeroaselor (şi, teoretic, infinitelor) povestiri pe care un Somerset Maugham ni le poate scrie despre infirmiere, spioni, traficanţi de droguri şi aventurieri din Singapore, Hong Kong sau de pe orice altă colorată şi exotică scenă (istorii care azi sînt mai proprii cinematografului de divertisment, serialelor de televiziune sau fotoromanelor), romancierul crizei le opune puţinele cărţi, unde persoane care trăiesc în general în acelaşi loc cu cititorul, poate chiar pe aceeaşi stradă, i se dezvăluie drept universuri misterioase, în ale căror enigme vecinul recunoaşte totuşi germenul coşmarurilor lui şi propriile-i pasiuni ascunse şi reprimate.

Căci scriitorul nu e atît *inventator,* pe cît e *explorator* sau *descoperitor*.

E clar că în atari condiţii e mai posibil de găsit „obiectivitate“ în romancierii ludici decît în cei problematici, căci, dacă e posibil ca la un program TV să se nareze indiferent sau detaşat istoria unui contrabandist sau a unui spion din Hong Kong, e radical imposibilă obiectivitatea la scriitorul care prezintă angoasat drama omului contemporan.

Peisajul exterior, pitorescul obiceiurilor, al limbajelor sau al veşmintelor, esenţial în celălalt tip de naraţiune, trece aici pe un loc nesemnificativ; căci nu acest fel de descrieri sînt ţelul urmărit, iar lumea exterioară există aproape numai în funcţie de drama personală, ca proiecţie a subiectivităţii: o zăpadă, dacă zăpada aceea are legătură cu drama; o scară, dacă treptele ei măsoară într-un fel sau altul angoasa sau aşteptarea protagonistului, sau pentru că la celălalt etaj se află persoana care-i marchează destinul.

PURITATEA ARTEI. Unii cred că în poezia pură nu trebuie să intervină ingrediente filosofice sau politice; alţii proscriu anecdota; iar alţii, în fine, resping rima, valorile muzicale. Construind un poem care să răspundă tuturor acestor interdicţii, n-ar mai rămîne nimic, ceea ce, la urma urmelor, e cea mai curată formă a purităţii.

În general, ori de cîte ori în artă se începe prin a se menţiona acest cuvînt, putem fi siguri că începe o perioadă de bizantinism. Dar, dacă genul acesta de manie este grav sau, pur şi simplu, ridicol pentru poezie sau pictură, ce-am mai putea spune despre roman, activitate pură ca istoria însăşi, a cărei soră nocturnă şi delirantă este?

BISERICUŢE LITERARE. Thomas Mann spune, într-un roman sau eseu al său, că omul solitar e în stare să enunţe mai multe originalităţi şi mai multe prostii decît cel social. Lucrul e valabil şi pentru literatură. O anume izolare, una barbară, care întotdeauna l-a caracterizat pe artistul din Statele Unite, fertilizează creaţia puternic şi înnoitor. Nu e necesară, cum o dovedesc Proust sau Tolstoi; nici nu e suficientă, cum o dovedesc atîţia idioţi izolaţi. Spun, cu mulţi „anume“ şi „poate“ că, din cînd în cînd, e bine şi fertilizant, cum a fost fertilizantă pentru ultrarafinata literatură europeană injecţia cu sîngele unor scriitori ca Hemingway.

La Buenos Aires, ca şi la Paris, suferim de nişte galerii cu oglinzi, care sînt bisericuţele. Aşa se face că, din păcate, cea mai mare parte a membrilor lor (fals multiplicaţi de oglinzi, ca dughenuţele meschine din zilele noastre) nu fac literatură, ci *literatura literaturii,* un soi de literatură la puterea a doua, bună numai pentru iniţiaţi şi aleşi cunoscători. De aceea au rîs de *Martín Fierro*.

NOAPTE ŞI ZI.

„Omul e zeu cînd doarme şi doar cerşetor cînd gîndeşte.“ (Hölderlin)

OPERE SUCCESIVE. Operele succesive ale unui romancier sînt ca oraşele care se înalţă pe ruinele celor dinainte: deşi noi, ele materializează o oarecare nemurire, asigurată de vechi legende, oameni de aceeaşi rasă, crepuscule şi pasiuni asemănătoare, ochi şi chipuri care revin.

PLANURI ŞI LUCRĂRI. Dostoievski şi-a propus să scrie o broşurică didactică împotriva alcoolismului din Rusia, care să se numească *Beţivii:* dar i-a ieşit, în cele din urmă, *Crimă şi pedeapsă*.

Cît despre personajele lui, putem să prezumăm că nu întotdeauna cele centrale sînt şi cele care-l reprezintă mai profund. Am putea crede că intelectualul Raskolnikov e purtătorul de cuvînt al autorului, sfîşiat la fel ca el, şi om de idei. Dar în ultimul moment i-a ieşit, se pare, sinistrul Svidrigailov, în care, cu siguranţă, s-a întrupat partea cea mai tenebroasă a autorului, pe lîngă care criminalul Raskolnikov e pîinea lui Dumnezeu.

CRIZA ARTEI SAU ARTA CRIZEI? În acest moment crucial al istoriei, are loc unul dintre fenomenele cele mai curioase: arta e acuzată că ar fi în criză, că s-a dezumanizat, că a aruncat în aer toate punţile care o legau de continentul omului. Cînd, de fapt, e exact pe dos, căci e luată drept artă în criză ceea ce, la nevoie, e arta crizei, căci, de fapt, s-a plecat de la o iluzie. Pentru Ortega, de exemplu, dezumanizarea artei o dovedeşte divorţul dintre artist şi publicul său. Neobservînd că ar putea să fie exact invers, nu artistul să fie dezumanizat, ci publicul. E evident că una e umanitatea şi alta, foarte diferită, publicul-masă, ansamblu de fiinţe care au încetat să mai fie oameni, devenind obiecte fabricate în serie, modelate în vederea educaţiei standardizate, cu care au fost umplute precum cîrnaţii fabricile şi birourile, scuturate zilnic şi la unison de ştiri lansate din centrale electronice, pervertite şi transformate în obiecte la manufactura de istorioare şi radioromane foileton, de fotografii pentru jurnale şi statuete pentru bazare. Dar artistul e unic prin excelenţă şi, graţie incapacităţii lui de a se adapta, revoltei, nebuniei, şi-a păstrat, în mod paradoxal, atributele cele mai preţioase ale fiinţei omeneşti. Ce importanţă mai are că uneori exagerează şi-şi taie o ureche? Chiar şi aşa va fi mai aproape de omul concret decît un rezonabil copist dintr-un fund de minister. E adevărat că, încolţit şi deznădăjduit, artistul sfîrşeşte prin a fugi în Africa, în paradisurile alcoolului sau ale morfinei, în propria moarte. Dar, oare, arată toate acestea că el e cel dezumanizat?

„Dacă viaţa ne e bolnavă – îi scrie Gaugain lui Strindberg –, la fel trebuie să ne fie şi arta; şi îi putem reface sănătatea luînd-o de la capăt, precum copiii sau sălbaticii... Civilizaţia voastră e boala voastră."

Nu arta generează criza, ci trecătorul concept burghez al „realităţii", naiva credinţă în realitatea exterioară. E absurd să judecăm un tablou de Van Gogh din acest punct de vedere. Dar cînd o facem (şi cît de des!), nu se poate conchide decît un singur lucru: că tablourile lui descriu un fel de irealitate, figuri şi obiecte dintr-un teritoriu fantomatic, produsele unui om înnebunit de zbucium şi de singurătate.

Arta fiecărei epoci rezumă o viziune a lumii şi conceptul pe care epoca respectivă îl are despre *adevărata realitate,* iar această concepţie, această viziune, se bazează pe o metafizică şi un *ethos* care îi sînt proprii. Pentru egipteni, preocupaţi de viaţa eternă, de pildă, universul tranzitoriu nu ar putea constitui ceea ce e *cu adevărat* real: de aici decurg hieratismul şi geometrismul, un fel de indiciu al eternităţii, al marilor statui curăţate la maximum de elementele naturaliste şi lumeşti; geometrismul se supune unui concept profund şi nu e, cum s-au grăbit unii să creadă, incapacitate plastică, deoarece egiptenii puteau fi naturalişti minuţioşi cînd sculptau sau pictau sclavi demni de dispreţ. Cînd se trece la civilizaţie lumească, aşa cum e cea a lui Pericle, artele fac naturalism şi înşişi zeii sînt reprezentaţi în formă „realistă", căci, pentru această cultură profană, interesată fundamental de această viaţă, realitatea prin excelenţă, „adevărata" realitate, e cea a lumii pămînteşti. Cu creştinismul reapare, şi din aceleaşi motive, o artă hieratică, străină de spaţiul care ne înconjoară şi de timpul pe care îl trăim. Cînd irumpe civilizaţia burgheză cu clasa ei utilitară, care crede numai în lumea aceasta şi în valorile ei materiale, arta se întoarce din nou la naturalism. În crepusculul ei de acum, asistăm la reacţia violentă a artiştilor împotriva civilizaţiei burgheze şi a propriului ei *Weltanschauung*. Faptul revelează convulsiv, incoerent de multe ori, că acel concept al realităţii a ajuns la capăt şi nu mai reprezintă cele mai profunde aspiraţii ale fiinţei umane.

Obiectivismul şi naturalismul romanului au fost încă o manifestare (iar în cazul romanului, paradoxală) a spiritului burghez.

Cu Flaubert şi Balzac, dar mai ales cu Zola, estetica şi filosofia povestirii culminează într-atît, încît, prin intermediul lor, putem nu numai să cunoaştem ideile şi viciile epocii, ci chiar şi tipul de tapiţerii folosit îndeobşte. Zola, care a redus modalitatea la absurd, a ajuns chiar să-şi redacteze fişe ale personajelor, în care îşi nota de la culoarea ochilor pînă la felul de a se îmbrăca, după anotimp. Gorki şi-a irosit în parte excelentele-i talente de narator, supunîndu-se acestei estetici burgheze (pe care o credea proletară) şi afirmînd că, pentru a descrie un magaziner, era necesar să studiezi o sută, ca să le afli trăsăturile comune, metodă care îi aparţine ştiinţei şi care îţi îngăduie să afli universalul eliminînd particularităţile: drum al esenţei, nu al existenţei. Dar Gorki scapă mai mereu de calamitatea de a pune în scenă prototipuri abstracte în loc de tipuri vii, în pofida esteticii sale şi din pricina ei, datorită instinctului său de narator şi nu din cauza nesăbuitei sale filosofii.

Multe decenii înainte ca Gorki să adopte această concepţie, Dostoievski sfîrşea prin a o distruge, deschizînd larg uşa întregii literaturi de azi, cu *Însemnări din subterană*. Nu numai că el se ridică împotriva comunei realităţi obiective a burghezului, dar, pătrunzînd adînc în tenebroasele abisuri ale eului, descoperă că intimitatea omului nu are nici o legătură nici cu raţiunea, nici cu logica, nici cu ştiinţa, nici cu prestigioasa tehnică.

Deplasarea spre eul profund se generalizează apoi în toată marea literatură care urmează: atît în vasta frescă a lui Marcel Proust, cît şi în opera aparent obiectivă a lui Franz Kafka.

Cu toate acestea, Wladimir Weidlé afirmă în cunoscutul său eseu că asistăm la apusul romanului, pentru că artistul de azi „nu poate să se dedice în întregime imaginaţiei creatoare“, fiind obsedat de eul propriu; el spune despre marii romancieri din secolul al XIX-lea că „faţă de scriitorii care, precum Balzac, creau o lume şi arătau fiinţe vii din afară, faţă de romancierii care, precum Tolstoi, dădeau impresia că erau însuşi Dumnezeu, scriitorii din secolul al XX-lea sînt incapabili să-şi depăşească propriul eu, hipnotizaţi de nefericirile şi dorinţele proprii, monologînd veşnic într-o lume de fantasme“.

DIN COSMOS LA OM. Preocupările omului s-au supus întotdeauna unui ritm: de la Univers la Eu, de la Eu la Univers. E ciudat că el a început întotdeauna prin a pune întrebări vastului Univers: cu multă vreme înainte ca Socrate să-şi pună întrebări despre bine şi despre rău, despre soarta vieţii noastre şi despre realitatea morţii, filosofii copii din Ionia căutaseră taina Cosmosului, misiunea apei şi a focului, enigma astrelor.

Astăzi, ca ori de cîte ori ciclul platonic revine în punctul catastrofic, omul îşi îndreaptă atenţia spre propria lume interioară. Şi marea temă a literaturii nu mai e aventura omului pornit să cucerească lumea exterioară, ci aventura omului care explorează abisurile şi peşterile din propriul suflet.

SCRIITORUL, GLAS AL TIMPULUI SĂU.

„Il faut que les quatre cents législateurs dont jouit la France sachet que la littérature est au-dessus d'eux: que la Terre, que Napoleon, que Louis XIV, que Tibère, que les pouvoirs les plus violents, comme les institutions les plus fortes, disparaissent devant l'écrivain qui se fait la voix de son siècle.“ (Balzac)

Şi tot Balzac:

„Aujourd'hui, l'écrivain a remplacé le prêtre, il a revêtu la chlamyde des martyrs, il souffre mille maux, il prend la lumière sur l'autel et la répand au sein des peuples; il est prince, il est mendiant; il console, il maudit, il prie, il prophétise.“

LITERAŢI ŞI SCRIITORI.

„Profesia de scriitor are un aspect penibil, faptul că munca îl obligă să se amestece cu o serie de literaţi. Pentru a păstra aparenţele, o dată sau de două ori pe an trebuie să mergi la o adunare şi să petreci cîteva ore în tovărăşia unor critici, redactori de radio şi oameni care citesc cărţi. Toţi vorbesc un jargon pe care îl pot pricepe doar literaţii. Numai după o purificare de fond, va putea cineva să-şi revină şi să meargă cu capul sus, ca o fiinţă omenească.“ (E. Caldwell)

MARX ŞI LITERATURA BURGHEZĂ. Un cunoscut revoluţionar din secolul al XIX-lea, pe numele său Karl Marx, pe care nimeni nu-l poate acuza de înclinaţii mic-burgheze, recita Shakespeare din memorie, se extazia în faţa lui Byron şi a lui Shelley, îl elogia pe Heine şi îl considera pe reacţionarul ăla de Balzac drept un admirabil gigant. Şi atît el, cît şi F. Engels s-au plîns că un geniu precum Goethe s-a coborît pînă la filistinismul şi onorurile micului său ministeriat ducal. Ei nu-i ignorau contradicţiile umane şi filosofice, ştiau perfect pînă unde era Goethe un artist al claselor reacţionare; dar îl iubeau şi-l admirau, îl considerau o contribuţie definitivă la cultura umanităţii.

Frumoasă lecţie pentru unii revoluţionari de buzunar!

Cred că indiciul cel mai subtil că o societate s-a maturizat deja pentru o profundă transformare socială e faptul că revoluţionarii săi se dovedesc în stare să înţeleagă şi să primească moştenirea spirituală a societăţii care ia sfîrşit. Dacă lucrul acesta nu are loc, revoluţia nu e matură.

LIMITELE ŞI FORŢA LITERATURII. Ajung doar cîteva note pentru ca Debussy să creeze atmosfera subtilă şi inefabilă pe care un scriitor nu o va putea crea niciodată, oricîte pagini ar scrie. Orice scriitor cunoaşte inconvenientul, tristeţea care-l cuprinde cînd îşi simte limitele artei. Şi poate că din această pricină, în epoci cînd o anumită artă şi-a cîştigat prestigiul maxim, scriitorii au vrut să se apropie de muzică sau pictură; aşa cum în prezent proliferează cei care imită cinematograful.

Tentativele ar fi groteşti, dacă n-ar fi mortale. Pentru că încercarea de a scrie un roman care să semene cu cinematograful constă în ceva aşa, ca şi cum un submarin, copleşit de prestigiul aviaţiei, ar izbuti să facă mici salturi deasupra apei cu ajutorul unei elice şi al unei perechi de aripioare. Isprăvile lui greoaie ne-ar face să zîmbim cu duioasă ironie, observînd că, în loc să coboare în adîncurile oceanului, al cărui rege este, submarinul încearcă, zadarnic, să imite aparatele care-şi propun lucrul acesta şi care au alte posibilităţi, dar şi alte limite.

Fiecare artă are obiective şi limite. Şi, lucru ciudat, limitele nu sînt o slăbiciune, ci o forţă, la fel cum, pentru a împinge o mobilă, ne

sprijinim de ceva rezistent. Radicala limită a teatrului, care-l obligă să reprezinte o ficţiune între trei pereţi, e şi cauza intensităţii lui. Şi tot atît de rău şi de naiv ar fi ca teatrul să încerce să imite cinematograful, acum, cînd ultimul e în plină glorie, aşa cum s-a întîmplat cînd el a imitat teatrul, pe cînd primul era o artă ruşinoasă şi ageamie.

În ultimul timp, scriitori seduşi de tehnica cinematografică vor să o mute în carte. Unii, pentru că scriind se şi gîndesc la avantajele (hibride) ale unei filmări, n-au nici o legătură cu mica analiză; alţii, şi ei ne interesează aici, presupun că arta timpului nostru e cinematograful, într-un fel sau altul, şi, ca atare, tehnica lui narativă trebuie să prevaleze. Avînd acest singular criteriu, omul va trebui să se resemneze că nu se vor produce opere precum cele ale lui Proust, Virginia Woolf sau Faulkner, toate *esenţialmente literare,* nereductibile la orice alt mijloc de expresie care să nu fie romanesc, aşa cum o dovedesc întotdeauna nereuşitele încercări de adaptări cinematografice.

ARTA ŞI CONTEMPLAŢIA MISTICĂ.

„Creaţia artistică este asemănătoare în unele aspecte contemplaţiei mistice, iar aceasta poate merge de la propoziţia confuză la viziuni precise.“ (H. Delacroix)

PRETENŢIILE LUI ROBBE-GRILLET[1]. Dacă Robbe-Grillet s-ar limita să-şi scrie povestirile, n-ar fi nimic de obiectat şi, mai degrabă, i-ar trebui semnalată prezenţa ca pe a unuia dintre cele mai curioase vîrfuri ale anumitor tendinţe contemporane. Din păcate, literatura lui e întovărăşită de o doctrină totalitară şi chiar teroristă, care are pretenţia să-i transforme pe ceilalţi naratori într-o

[1] Acest eseu a apărut în revista *Sur* în 1963, cînd doctrina ajunsese la apogeu. Atunci modul în care am combătut-o a părut sinucigaş; acum, cînd obiectivismul a rămas redus la exactele şi modestele lui limite, eseul meu poate părea superfluu. Dar nu e, din două motive: cultul Obiectelor e unul dintre fetişismele pe care omul occidental va trebui să le depăşească, pentru a se mîntui de propria înstrăinare; şi poate că aceste consideraţii, acum confirmate de fapte, ar putea servi în viitor în legătură cu alte fenomene similare din ţările întotdeauna fascinate de ultimul strigăt al modei franceze. Pare să fi sosit ora la care să gîndim şi să scriem pe socoteala noastră (n.a.).

faună aberantă şi neajutorată. În atari condiţii, avem dreptul să spunem ce gîndim despre ficţiunile şi teoriile lui.

Acest scriitor are două moduri de a construi o naraţiune. În primul, are pretenţia, în tulburea protoistorie care i-a precedat revelaţia, să coboare în sufletul personajelor prin intermediul analizei psihologice, descompunînd conştiinţa precum chimistul o substanţă necunoscută. În al doilea, conştient că tentativa îi e amăgitoare, se limitează să ofere o viziune exterioară a fiinţelor fictive, înregistrînd obiectiv, în stilul camerei de filmat, suprafaţa unor chipuri, voci şi gesturi, tăceri şi distanţe, obiectele pe care le folosesc sau care le înconjoară. Naratorul, ca un cititor oarecare, nu emite nici o judecată despre ce s-ar putea petrece înlăuntrul acestor fiinţe opace, nu încearcă zadarnic să afle ce ar putea fi dincolo de descrierea conduitei şi a circumstanţei.

Să începem prin a ne întreba dacă e obligatoriu să optăm între literatură analitică şi literatură behavioristă.

Analiza psihologică e ultima consecinţă a concepţiei atomiste despre realitate, pe care ştiinţa a impus-o treptat încă din Renaştere. Concepţie abstractă, derivată din fizică, care a comis cel puţin două grave erori în ce priveşte fiinţa umană: şi-a imaginat că omul era atomul – „individul" – societăţii şi a presupus că propria conştiinţă era un compus care putea fi analizat ca un corp chimic.

Behaviorismul, abordînd omul în comportamentul lui global, nu repetă eroarea atomismului, dar renunţă, în schimb, să mai cerceteze structurile interne ale conştiinţei, complexele şi trăirile care, în mod necesar nu se cunosc prin intermediul comportamentului. Observînd comportamentul unui scriitor care redactează o pagină, niciodată nu vom putea să-i cunoaştem sentimentele şi ideile, modul de a simţi lumea, concepţia despre existenţă.

Pătrunderea în sufletul unei fiinţe umane sau al unui personaj de roman nu implică obligaţia de a folosi pentru aceasta metoda analizei şi nu înţeleg de ce trebuie să cedăm în faţa ameninţării domnului Robbe-Grillet. Dacă sînt om de ştiinţă şi studiez maimuţa, e natural să o fac cu ajutorul singurei surse de informaţii de care dispun: mişcările ei cînd caută o banană, felul în care o ia şi o

curăţă, eventuala dispută cu un congener etc. Dacă sînt psiholog şi-mi propun să cercetez omul, ar fi destul de plicticos să mă cramponez de metodologia, inevitabilă pentru maimuţe şi şoareci, căci dispun şi de alte inestimabile posibilităţi: să-mi întreb subiectul ce simte şi gîndeşte, să-i ascult visele, să-l fac să vorbească sub acţiunea drogurilor şi a hipnozei. Dar, dacă sînt romancier, vestitul behaviorism nu mai e deja o prostească renunţare, ci o simplă iluzie, pentru că personajele ies din însăşi inima creatorului şi, chiar dacă nu le „cunoaşte" întru totul, din aceeaşi pricină din care nimeni nu se cunoaşte complet pe sine, le trăieşte dinspre interior şi nu dinspre exterior; şi, chiar dacă scapă voinţei lui precum fanteziile onirice, ele îi aparţin tot ca aceste fantezii şi e foarte prost scriitor, sau foarte naiv, sau foarte mistificator, dacă el crede în independenţă şi obiectivitate.

Adică, nu avem de ce trece de la atomi la maimuţe. Omul nu e atom, ceea ce deja ştiam. Dar nici maimuţă. Şi nu văd ce avantaj am avea dacă am scrie romanele de parcă ar fi.

Autentica dilemă nu e deci aceasta, ci concepţia analitică, echivocă în raport cu acea concepţie pe care am putea-o numi fenomenologico-structurală. Romanticii germani respinseseră deja atomismul în lumea omului, propunînd comunităţile umane şi complexele psihice drept structuri nereductibile la părţile lor componente. Nu se mai poate susţine în continuare absoluta separare dintre subiect şi obiect. Iar romancierul trebuie să facă descrierea *totală* a interacţiunii dintre conştiinţă şi lumea caracteristică existenţei. Cum să vorbim atunci de obiectivism? Într-un copac de Van Gogh stă inevitabil, cine ştie cum, autobiografia lui. Dar scriitorul merge mult mai departe, căci se foloseşte de instrumente pe care pictorul nu le are la îndemînă pentru a descrie culmile conştiinţei sale, bogăţia minunată pe care aşa-numitul obiectivism nu numai că renunţă să o descrie, dar ne şi interzice definitiv să încercăm să o descriem.

În conformitate cu doctrina abstracţiunii, nu se înţelege de ce Robbe-Grillet scrie romane ca *La Jalousie*. Un roman în care creatorul (şi cuvîntul „creator" ar trebui deja să-l înlocuim cu altul) nu intervine cu punctul său de vedere particular, deşi propriile-i opinii

ar trebui să fie o vastă – ce spun eu? – o *totală* descriere a universului, a tot ceea ce se poate vedea, atinge, mirosi, gusta şi palpa, ca să nu ieşim din senzorialismul de bază al doctrinei. Oricare opţiune între una sau alta din teme, a unui anume personaj, a unei drame în particular, ar fi o intolerabilă intervenţie a autorului, mult mai puţin tolerabilă decît foarte modestele intervenţii pe care Robbe-Grillet le denunţă în scrierile care nu-i practică teoria.

În asemenea condiţii, el nu ar trebui să scrie decît o singură operă, un fel de cărămidă nelimitată, care să includă toţi caii, înţelepţii, scarabeii, copacii, comis-voiajorii, streşinile, tramvaiele, topoarele de piatră, profesorii de la Universitatea din Berlin, grilajele, televizoarele, actriţele care îmbătrînesc, unghiile, canadienele, puşcăriaşii de la închisoarea din Caseros etc., etc. Dar nu oricum: ar trebui să descrie în mod echitabil, impasibil şi mai ales răbdător, cum sînt ramurile copacilor, ce culoare au tramvaiele, ce forme geometrice iau diferitele obiecte (dacă sînt regulate sau neregulate, dacă sînt plane sau curbe, dacă seamănă cu un hiperboloid de revoluţie sau mai curînd cu un rinocer), ce miros au fiinţele şi lucrurile din coşmarul acelui coşmar cu multe suflete (ameţitor sau interesant, puternic sau, mai curînd, imperceptibil, respingător sau delicat, de genul parfumului franţuzesc sau puţind a mlaştină), ce dimensiuni şi tonalităţi oferă degetele, motocicliştii, domnul care apare întîmplător în depărtare, alături de bucătarul *chef* căruia – fir-aş să fiu! – i s-a năzărit să apară în acest moment. Dar nici asta n-ar fi suficient. Ar trebui să ne spună dacă acel *chef* sau domnul, sau eleva de la Şcoala Normală îşi mişcă braţele, la cîte grade şi cu ce azimut, cu ce viteză în centimetri pe secundă, antebraţul stîng, pe cînd dreptul se menţine la 47º înclinaţie faţă de verticala turnului de televiziune, care se zăreşte în partea dreaptă a tubului cu pastă de dinţi. Şi să nu uite, îl rog, marca interesantului produs igienizant, praful pe care-l exală, numărul şi forma adînciturilor. Nu ar trebui să ne scutească de mişcările braţului nici cînd ne descrie succesiv (blestemată fie precaritatea discursului temporal!) mişcările altor braţe şi picioare, ale autobuzelor şi camioanelor care se nimeresc să treacă, la fel ca şi deplasarea cailor şi a catîrilor, a cîinilor şi a

pisicilor, a cicliştilor şi a zebrelor (dacă sîntem la Grădina Zoologică sau în Africa, şi, mai devreme sau mai tîrziu, trebuie să fim, dată fiind condiţia infinită a produsului său literar), bebeluşi, dădace care-i însoţesc, recruţi care le însoţesc pe dădace, muşte şi ţînţari, gîndaci de bucătărie şi greieri din vecini. Cu ajutorul liniilor milimetrice, a compaselor, a goniometrelor şi a contoarelor de rotaţii, se va oferi tabloul complet al respectivelor distanţe şi dimensiuni. Şi asta, în fiecare secundă. Dar de ce în fiecare secundă? Ce tip de preferinţă vădeşte opţiunea pentru o anume unitate de timp? Ce odioasă intervenţie a prejudecăţilor lui ştiinţifice se interpune între cititor şi Univers? Nu, domnule, la fiecare zecime de secundă, la fiecare sutime, la fiecare sutămilionime de secundă. Deşi ocupat cu un radiotransmiţător sau cu o staţie de serviciu (realităţi foarte bogate, la prima vedere, şi care nu cred că s-ar putea desfăşura pe mai puţin de o sută de mii de pagini cu corp opt), nu-i vom îngădui să uite sau să treacă măcar cu vederea pasionantele fapte care se petrec între timp acolo sau în altă parte a lumii. Căci, oare, cine îl autorizează să ne descrie acest loc şi nu sugestivul peisaj din Villa María, Córdoba[1] sau tot atît de legitimele şi, poate, pasionantele suburbii din Veneţia, Wisconsin? Şi de ce această crimă şi nu acea contrabandă? Această curăţare a carburatorului şi nu acea lecţie de engleză pentru începători? Acest hăbăuc şi nu acel sobru profesor de stenografie?

Mi se va spune că asta e o caricatură şi o exagerare. Dar nu sînt eu de vină că domnul Robbe-Grillet ne propune o doctrină care, dacă ar fi dusă riguros pînă la ultimele consecinţe, ar genera o caricatură.

Desigur, în pofida celor ce-ar spune în manifeste, în practică trebuie să se calmeze. Căci, profitînd de incredibila capacitate a fiinţelor umane de a sorbi sofisme şi paralogisme, el nu-şi încheie grandiosul plan panestetic şi se limitează să ne ofere drama într-un locşor precis: o mică intervenţie a autorului.

Ne aflăm, aşadar, într-un sat din Africa şi avem în faţă o frumoasă pereche de amanţi. Ne-am lipsit, plini de bun-simţ, ca în bunele

[1] Cartier şi oraş din Argentina (n.tr.).

timpuri de odinioară, de zebre şi scarabei, benzinării şi bebeluşi, autobuze şi scaune de rugăciune, menţionate în ortodoxia anterioară. Ce să-i faci: opera de artă e o încercare de a oferi o realitate infinită la dimensiuni finite. Asta ştiam. Ce nu ştiam e că Robbe-Grillet participă la anomalie.

Sîntem în faţa unei perechi de amanţi sau presupuşi amanţi, observîndu-i din trista poziţie geometrică a încornoratului. Ce-ar trebui să aşteptăm? Se ştie că un domn ros de gelozie nu e persoana cea mai aptă să păstreze o atitudine nepărtinitoare în descrierea Cosmosului; nu e posibil să cerem de la el să observe şi să descrie cu aceeaşi minuţiozitate distanţa care există la un moment dat între mîinile amanţilor, în penumbră, şi dimensiunea reticulului unei plantaţii de tomate din împrejurimi. Oricît ar părea de curios, autorul îi acordă eroului său acest liniştit dar cinemascop. Desigur, avînd conştiinţa culpabilă de a fi intervenit în alegerea unui sat, a trei persoane şi a unei drame, el are nevoie să demonstreze într-un fel că-şi păstrează doctrina descrierii libere, oferindu-ne, cu aceeaşi exactitate, date despre poziţia femeii faţă de locul geometric al suspectului şi informaţii despre dezvoltarea agriculturii în regiunile Africii Centrale.

În plus, s-ar putea accepta ca protagonistul din *La Jalousie* să descrie din afară *celelalte* personaje ale naraţiunii, să nu poată deduce sau induce, în optica lui, ideile soţiei (chiar dacă se spune că o căsnicie e o lungă conversaţie), intenţiile, scopurile ei ascunse. Şi să admitem că, şi mai pe drept cuvînt, nici nu pot deduce ideile şi scopurile presupusului amant. Dar ce fel de psihologie îl împiedică pe protagonist să-şi descrie propriile şi cunoscutele-i prezumţii? Cine nu-l lasă să se folosească de ideile, judecata şi ipotezele lui? E el, oare, o maimuţă, un cobai? Sau cel puţin un oligofren? Cînd s-a mai văzut ca un individ, gelos sau nu, şi mai ales dacă e gelos, să nu raţioneze la nesfîrşit, să nu-şi rumege bănuielile, să nu mediteze la ce vede sau ghiceşte? În numele cărei obiectivităţi se escamotează tot restul? Ce fel de respect al autorului faţă de Obiect mai e şi ăsta, cînd începe să-l denatureze?

Mă tem că escamotarea e departe de a fi împlinirea unei interdicţii filosofice şi e, pur şi simplu, un truc destinat să mărească ambiguitatea povestirii, adăugîndu-i un interes nelegitim. E evident: începe prin a alege, prin propria-i decizie de creator, trei personaje, o plantaţie departe de sat, pentru ca presupuşii amanţi să-şi poată face călătoria echivocă, şi măreşte ambiguitatea problemei, trecînd sub tăcere gîndurile protagonistului. Nici mai mult, nici mai puţin decît fac fabricanţii de romane poliţiste, unde trucurile nu numai că sînt îngăduite, dar constituie însăşi esenţa genului. Dar are el, oare, pretenţia să instaureze marea literatură cu acest soi de mijloace inferioare? Obscurităţile din Melville sau Kafka nu se datorează nici surselor de iluminat, nici escamotărilor, nici chiar nictalopiei, ci misterului ultim al existenţei.

Şi o ultimă inconsecvenţă filosofică. Personajele acestor naraţiuni doar văd şi simt. Dar omul e ceva mai mult decît un subiect senzorial: el are voinţă, îşi organizează şi abstrage experienţele, sfîrşeşte întotdeauna prin a se ridica la nivelul ideilor; nici vorbă să fie o pasivă cameră cinematografică sau, în cel mai bun caz, un aparat panestetic, ci ordonează datele simţurilor în forme, transformînd treptat haosul în structură. Cînd un romancier care pretinde că se lipseşte de tot ce nu e simplă senzaţie enunţă o modestă frază precum „a văzut o pisică“, uită că substantivul „pisică“ e un universal, produs al abstractizării şi, ca atare, folosirea lui aici e nelegitimă. Pentru a fi consecvent cu empirismul său total, ar trebui să-l înlocuiască cu vorbe care să reprezinte o serie (infinită) de imagini „pisiceşti“. Mai mult, ar trebui să se lipsească de acest gen de fraze, organizate conform unei sintaxe străine de subiectul pur senzitiv, de simpla conştiinţă naturală sau zoologică. Cu alte cuvinte, ar trebui să renunţe la literatură. Motiv pentru care, cu siguranţă, nu se cunoaşte nici un cimpanzeu care să scrie romane.

Omul nu e un simplu subiect psihic, ci un animal eidetic, care sare de la haosul simţurilor la ordinea obiectelor ideale. De ce poate fi considerat un protagonist incapabil să înţeleagă frumuseţea şi dreptatea (căci a fost privat de intuiţii emoţionale), inconştient de singurătatea sau comuniunea sa, de caracterul finit sau mortalitatea sa,

de absenţa sau prezenţa lui Dumnezeu (căci nici intuiţii metafizice nu are), nu numai tipul unic de personaj legitim al unui roman, ci şi purtătorul de cuvînt al marii literaturi actuale, e un mister care în bisericuţa franceză se poate explica numai prin bizantinism, iar în ţările noastre periferice prin simplul snobism faţă de tot ce vine de la Paris.

Pare inutil să amintim alternanţa constantă de-a lungul artei a subiectivului cu obiectivul, şi totuşi doctrina ne obligă să o facem, pentru a arăta caracterul tranzitoriu al atîtor mişcări similare. Insurecţia romantică s-a ridicat împotriva spiritului ştiinţific al Iluminismului. Cînd noul stil a degenerat în sentimentalism ieftin, a reînceput apologia obiectivităţii reci, a „materiei rezistente", a impersonalităţii. Nu era neapărat nevoie să fii clarvăzător ca să prezici că din sînul neoclasicismului aveau să apară elementele unui nou romantism, care de la marmură avea să treacă la imprecisa muzică, şi de la expresia literală la obscurul simbol. Şi aşa *ad infinitum*.

La sfîrşitul Primului Război Mondial, cînd artiştii serioşi erau deja străini de grandilocvenţa cu care se sfîrşise expresionismul, s-a preconizat încă o dată severitatea formei, impasibila obiectivitate. Şi asta o dată cu iniţierea acelei *Neue Sachlichkeit*, Noua Obiectivitate, pe care ar fi fost totuşi mai exact să o numim „realism magic", cum a făcut, prudent, Franz Roth, ţinînd seama de improprietatea pe care o implică evocarea obiectivităţii în artă. Aşa cum pe drept cuvînt constată Erich von Kahler, cînd observăm, în tablourile lui Chirico sau Carrá, cruda şi îndîrjita insistenţă asupra faptelor, exhibarea obiectului în inexorabila lui identitate, simţim aşa, ca o emoţie inversată, care e emanată tăcut şi magic; la fel cum în primele lucrări ale lui Brecht, răzvrătirea omului se exprimă violent printr-un enunţ aproape pur. Dar la nici unul dintre ei, nici la acel Kafka care dublează oroarea coşmarurilor lui prin calmul cu care le descrie, nici la neînzorzonatul şi laconicul Hemingway nu există obiectivitate în sens strict filosofic; ci o formă, în mod invers eficace, de manifestare a foarte particularei maniere de a simţi lumea fiecăruia dintre aceşti creatori.

În rezumat, „obiectivismul" e o tendinţă repetată în dialectica şcolilor. Şi artiştii l-au folosit, în sensul lui neriguros, ori de cîte ori l-au considerat eficace, de cîte ori le-o cerea nevoia expresivă, nu din manie totalitară.

La fel şi în ce priveşte limbajul. Furia antimetaforică a lui Robbe-Grillet, ideea că limbajul figurat e nelegitim se pot explica doar prin incoerenţa lui filosofică şi prin dezlănţuita lui aroganţă. De la Vico ştim că metafora nu e nici podoaba, nici cucuiul limbajului, nici giuvaierul pe care îl presupuneau retoricienii latini, ci singurul mijloc de care dispune omul ca să exprime lumea subiectivă. Strictei obiectivităţi a ştiinţei îi corespunde un limbaj univoc şi literal, care culminează cu liniştita defilare a simbolurilor logisticii. Dar acesta nu le e de folos oamenilor concreţi. Întîi, pentru că existenţa nu e logică, şi ei nu se pot servi de simboluri, care sînt inechivoce, create ca să răspundă principiilor de identitate şi contradicţie, şi apoi pentru că omul concret nu-şi propune să comunice numai, sau măcar, adevăruri abstracte despre sufletul celorlalţi, ci şi sentimente şi emoţii, încercînd să acţioneze asupra sufletului celorlalţi, incitîndu-i la simpatie sau ură, la acţiune sau contemplaţie. În acest scop, foloseşte un limbaj absurd sau eficace, contradictoriu, dar puternic. Un limbaj care schimbă şi înlocuieşte cuvintele şi expresiile tocite (căci, fiind tocite, sînt, din punct de vedere psihologic, inoperante) cu moduri noi şi şocante, cu diverse combinaţii care atrag, căci sînt neaşteptate. Misiunea acestui limbaj e să comunice nu abstracte şi indiscutabile adevăruri ale logicii sau matematicii, ci adevărurile existenţei, legate de credinţă sau iluzie, speranţă sau teroare, angoase sau convingeri pasionate. Drama lui e inversul dramei ştiinţei, căci trebuie să exprime fapte unice cu vorbe generale, cu locuri comune care nu au nici sînge, nici putere de convingere. De aici decurge neobosita activitate renovatoare pe care viaţa o exercită asupra limbajului, prin imaginaţie şi metaforă. Efort care culminează în poeţii care, precum Joyce, încearcă să creeze un limbaj în stare incipientă, prin alternarea semnificaţiilor, ruptura sintaxei, simpla onomatopee. Cum, cu toate acestea, limbajul e un instrument de comunicare, arbitraritatea e limitată de necesitatea de a nu arunca în aer punţile, şi el se desfăşoară astfel printr-o dialectică

permanentă între obişnuit (care tinde să se toceasca) şi neobişnuit (care tinde la pura arbitraritate). Disoluţiei care ameninţă întotdeauna mişcările vitalizatoare îi urmează mereu o nouă disciplină. Se înţelege că şi aici vine clipa cînd unii scriitori preconizează paradigma limbajului ştiinţific. Recomandarea trebuie urmată cu precauţiile cuvenite, cu relativitatea cuvenită şi deplina cunoaştere a sensului ei neriguros şi pur şi simplu sanitar.

De-a lungul istoriei, în artă se pot observa două tipuri de vicisitudini: cele care rezultă sau fac parte din dinamica internă, cum sînt lupta între bisericuţe şi şcoli, oboseala tendinţei, secătuirea anumitor forme sau procedee, repetata tendinţă la paricid şi cele care fac parte din marile structuri istorice, care implică o anume concepţie despre existenţă, un *etos,* o metafizică: a omului religios din Evul Mediu, a profanului burghez din Renaştere, a omului zilelor noastre.

Faţă de primul tip de vicisitudine, şcoala lui Robbe-Grillet e o mişcare de tip neoclasic, cu avantajele şi dezavantajele pe care acest soi de reacţii le prezintă întotdeauna în comparaţie cu excesele romantice. Dar absolutismul şi durabilitatea lor sînt tot atît de iluzorii ca şi cele ale oricărei alte mişcări similare din vremurile precedente.

În schimb, faţă de marile arcuri ale istoriei, e evident că, în pofida reacţiei împotriva *unui* aspect al mentalităţii ştiinţifice, ea e manifestarea literară a mentalităţii ştiinţifice, chiar dacă scolastică şi inconsecventă. Într-adevăr, ştiinţa a tipizat Vremurile Moderne, marea lor paradigmă e Obiectul, iar spiritele dominate de acest mod de a vedea lumea se preocupă, în general, de obiectivitate.

Ca atare, arta autentică a răzvrătirii contra culturii noastre muribunde nu poate fi în nici un fel obiectivistă, ci integralistă, permiţînd descrierea totalităţii subiect-obiect, profunda şi inextricabila legătură dintre eu şi lume, dintre conştiinţă şi universul lucrurilor şi al oamenilor. Din această perspectivă, romanul preconizat de Robbe-Grillet nu reprezintă viitorul, cum cu naivitate presupune inventatorul lui, ci reducerea la absurd a unei mentalităţi în curs de lichidare, chiar dacă luptă ca să se elibereze, reacţionînd împotriva uneia dintre manifestările lui cele mai precare: analiza psihologică. Doar în această măsură

şi în acest sens poate fi considerat un coparticipant la vasta mişcare care trebuie să depăşească fetişismul ştiinţific.

Participare, desigur, destul de modestă.

NATHALIE SARRAUTE, UN CAZ CIUDAT. Poate că din aceleaşi motive pentru care fiii obişnuiesc să-şi insulte părinţii, Nathalie Sarraute le trimite ironice epigrame scriitorilor care au zămislit-o. Astfel, notoria descendenţă a lui Proust afirmă că, în pofida eforturilor de a despica firul în patru, nu i-a reuşit ceea ce Hemingway a obţinut cu uşurinţă şi că nu e departe ziua cînd opera îi va fi vizitată, precum monumentele istorice, de grupuri de şcolari însoţiţi de un ghid. Scriitoarea cu multe pagini care par luate din Virginia Woolf rîde de „invidiabila ingenuitate“ cu care, după Primul Război Mondial, susţinea progresul romanului din secolul al XX-lea, prin cercetarea unui material mai subtil, interesul pentru zonele obscure ale psihologiei şi aplicarea unor tehnici mai delicate. Adevărul e, comentează N.S., că vorba *psihologie* e una dintre cele pe care nu le poate auzi nici un autor de azi cu privire la opera sa, fără să lase privirile în jos şi să roşească. Iar, dacă un autor ar îndrăzni să le vorbească unor persoane inteligente de „regiunile obscure ale psihologiei“ (dar cine ar îndrăzni?), ar primi drept răspuns:

– Dar ce, mai credeţi în chestii dintr-astea?

Ar merita să încercăm să psihanalizăm comentariile naratoarei, care nu a făcut altceva decît investigaţii psihologice îndîrjite, ducînd la exasperare metoda moştenită de la Proust şi Virginia Woolf.

Dar nu acesta e lucrul cel mai uimitor. Ci faptul că, de-a lungul celor patru eseuri care formează *L'ère du soupçon,* ea însăşi îşi asumă misiunea de a-şi combate afirmaţiile, lăsîndu-i astfel, în mod ridicol, de izbelişte pe epigonii şi admiratorii care continuă să i le repete, cînd chiar ea şi le-a lichidat.

Să urmărim oarecum detaliat desfăşurarea singularului proces, izbutind să facem, totodată, puţină lumină în cîteva aspecte ale romanului contemporan.

În paginile de început ale primului eseu, N.S. ne spune că sub triplul determinism al foamei, al sexului şi al clasei, în omul modern,

copleşit de civilizaţia mecanică, „psihologicul“ e în criză. S-a depăşit astfel epoca în care Proust îşi imagina că se putea ajunge la fondul adevărului, căci toţi ştim acum că nu exista nimic care să poată fi numit astfel; iar psihanaliza, trecînd dintr-un singur salt peste cîteva presupuse fonduri, demonstra ineficacitatea introspecţiei clasice. Pe de altă parte, *homo absurdus* era mesagerul eliberării şi se puteau abandona avînd conştiinţa foarte liniştită sterilele tentative de tip Proust: *psihologicul nu există*. Ce uşurare! Se puteau încerca noi forme, se putea pleca de la noi baze; cinematograful, artă nouă şi plină de promisiuni, le oferea tehnici virgine noilor romancieri deveniţi brusc modeşti; sănătoasa simplitate a romanului nord-american oferea sînge tînăr literaturii slăbite de analiză şi bizantinism; iar stilul, după atîtea ocoluri psihologice, putea reveni la austera simplitate clasică. Spre şi mai marea lor bucurie, foarte aproape de ei, scriitorii francezi, care trăiau un fel de complex de inferioritate, apăruse omul Kafka, iar pictura absurdului făcută de el se unea în chip fericit cu aceea a romancierilor nord-americani, descriind totodată regiuni noi, încă neexplorate. După cîte toate, mai puteau, oare, exista oameni care să creadă în soiul de mituri în care credeau scriitori ca Proust şi Virginia Woolf?

Devansînd, să răspundem că, într-adevăr, mai există încă acest soi de oameni, începînd cu scriitoarea Nathalie Sarraute. La pagina 15 a cărţuliei, cînd de-abia şi-a lansat decretele şi vorbeşte de Camus ca de un stegar al noii tendinţe, se scapă şi-şi mărturiseşte secreta admiraţie pentru ceea ce, public, ridiculizează. Pentru că, dacă eroul din *L'Étranger* întruchipa culmea aspiraţiilor pe care se pare că le nutrea generaţia lui N. S. pentru propriul ei erou absurd (*„Nous n'avions désormais plus rien à envier à personne. Nous avions, nous aussi, notre homo absurdus“*), el avea faţă de protagoniştii nord-americani „incontestabilul avantaj“ de a fi fost descris nu din exterior, ci din interior, prin „procedeul clasic al introspecţiei“. Dar chiar „există ceva mai tulburător“ şi anume: Camus „nu detestă, deşi cu prudenţă, e adevărat, să meargă şi pe marginea abisurilor“ (care? am putea-o întreba pe aceea care neagă abisurile). Iar scriitoarea adaugă, în sfîrşit, că el rîdea de candoarea primului

său născut: „Astfel, în virtutea analizei, a explicaţiilor psihologice pe care Albert Camus avusese atîta grijă să le evite aproape pînă la sfîrşit, contradicţiile şi neverosimilităţile operei lui se explică, iar emoţia în voia căreia ne lăsăm fără rezerve e justificată.“

Cît despre Kafka (p. 89), să nu se creadă că eroii lui au vreo legătură cu cei ai romancierilor nord-americani care, „dintr-o nevoie de a simplifica, *parti pris* sau interes didactic, au golit de orice gînd şi viaţă subiectivă ceea ce ne oferă drept însăşi imaginea realităţii, despuind-o de toate convenţiile psihologice“. Din contră, e suficient să citim, afirmă, „minuţioasele şi utilele analize la care se dedau aceste personaje, cu pasionată luciditate, de cum se stabileşte între ele chiar şi cel mai mic contact“.

Cred că nu e necesar să prelungim analiza. Dar încă mai cred că e convenabil să rezum ce afirmă ea despre vestiţii behaviorişti din America de Nord şi despre adepţii lor europeni.

Cea mai măruntă mişcare exterioară a unui personaj e grosolană şi violentă pe lîngă minusculele, subtilele, trecătoarele şi echivocele mişcări interioare. Behavioriştii nici nu le văd, nici nu le descriu decît pe ele, numai mişcări vaste şi foarte aparente, căci, de fapt, cititorii sînt purtaţi de acţiune şi intrigă. Ei nu au nici timp, nici mijloace suficient de delicate ca să capteze şi să descrie alte mişcări subtile. Iar în asemenea condiţii e de înţeles repulsia pe care aceşti scriitori o simt pentru analiză, căci pentru ei aceasta ar consta în demontarea şi distrugerea mecanismului grosolanelor motivaţii, deja destul de vizibile pentru a se mai vedea nevoiţi să le prezinte detaliat. Cît priveşte dialogul, prin el ar trebui să transpară, într-un fel, actele subtile şi trecătoare din interior, dar formele tradiţionale sînt prea dure, şi nici behavioriştii nu sînt în stare să o facă, deoarece nimic nu e mai înşelător, în definitiv, decît impresia de adevăr şi viaţă pe care pretind că o dau. Compararea situaţiei cu aceea din teatru e falsă, pentru că acolo actorii înlocuiesc cu chipurile proprii şi expresive chiar expresia subtilităţilor interioare, care în romanele behavioriste e lăsată doar pe seama vorbelor din sobrul dialog. Va fi instructiv să-i întrebăm pe cititori, pe cel mai sensibil şi mai deştept dintre ei, ce poate percepe, uitînd de sine, sub dialogurile din

acele romane; ce poate să intuiască din minusculele acţiuni care subînţeleg şi stimulează dialogul, definindu-i astfel adevărata semnificaţie; şi ne va uimi vastitatea intuiţiilor lui. În teatru, în schimb, actorii ajung să-şi reproducă impulsurile interioare şi în acest scop dispun de gesturi, intonaţii şi tăceri. Cînd renunţă la resursele proprii romanului, behavioriştii îl împing periculos spre teatru, domeniu în care el trebuie să fie în inferioritate; şi cînd o fac, renunţă la ceea ce face din roman o artă aparte, ca să nu spunem o simplă artă.

Nathalie Sarraute ar fi putut adăuga şi unele consideraţii cu privire la relaţia dintre cinematograf şi romanul „obiectivist", care ar demonstra cu uşurinţă de ce aceşti autori au cele mai reuşite creaţii în cinematograf, ceea ce e ca şi cum cele mai mari reuşite ale unui speolog ar fi în navigaţie. Să lăsăm această temă pentru altă dată şi să vedem cum revendică inteligent N. S. virtuţile analizei psihologice, pe care în pagini anterioare le satirizează.

Rămîne atunci – ne comunică ea – procesul invers, cel al lui Proust, recursul la analiză. În orice caz, aceasta are avantajul că rămîne pe terenul propriu romanului şi se foloseşte de instrumente de care numai romanul poate dispune. În plus, tinde să ofere viitorului ceea ce acesta are dreptul să spere de la romancier: extinderea experienţei în adîncime, nu în suprafaţă, cum fac, în schimb, reportajul şi documentul. Şi, în fine, e o metodă care ne duce în viitor şi nu în trecut, cum se întîmplă cu celelalte, care acţionează în numele înnoirii. Proust nu-l lasă niciodată singur pe cititor şi face cu dialogul ceea ce un bun actor face pe scenă: îl înconjoară cu descrieri minuţioase, subtile şi precise, evocatoare în cel mai înalt grad; îl pune în relief prin jocurile fizionomiilor, prin priviri şi inflexiuni ale vocilor, informîndu-şi constant cititorul despre secretul înţeles al fiecărui cuvînt. Niciodată nu lasă dialogul în voia liberei interpretări, cu excepţia cazului cînd vorbele nu sînt echivoce; dar intervine, de cum apare cea mai mică nepotrivire între conversaţie şi subconversaţie.

Cum să nu fii de acord cu asemenea consideraţii atît de judicioase? Ştim deja că, în general, cuvintele sînt mincinoase sau cel puţin ambigue, căci ştim că actele exterioare nu ajung pentru a cunoaşte adevărul, deoarece ele sînt adeseori înşelătoare ca ale jucătorilor de pocher. Şi că,

dacă de multe ori e suficientă simpla descriere a actelor exterioare, mai ales cînd e vorba de ruperea dinţilor cu pumnii sau de emiterea precarelor zgomote bucale care însoţesc îndeobşte evoluţia unui roman de Mike Spillane, ea nici măcar nu e suficientă în povestirile poliţiste ale lui Hammet, ci ambiguă, iar de ambiguitatea ei profită vicleanul scriitor, în vederea ţelurilor lui specifice de suspans şi intrigă.

Excelentă naratoare a subtilităţilor sufletelor complicate, N. S., moştenitoarea lui Proust şi a lui Woolf, termină aşadar recomandînd ceea ce în mod curios, dar imposibil, nega. Şi chiar dacă nu o elogiază în mod explicit pe romanciera engleză, cel puţin se decide să-i facă dreptate lui Proust. În ce le priveşte, rezervele pe care le formulează sînt compatibile: apelînd constant la atenţia şi la memoria cititorului, şi neîntrerupt la capacitatea lui de a înţelege şi de-a raţiona, metoda renunţă la ceea ce behavioriştii (deşi cu exagerat optimism) iau în consideraţie cu toată speranţa: libertatea, misterul, inexplicabilul; renunţă la contactul direct şi pur sensibil cu lucrurile care îl obligă pe cititor să-şi desfăşoare forţele instinctive, resursele inconştientului, puterea divinatorie. Dacă e adevărat că rezultatele behavioriştilor sînt infinit mai sărace decît ceea ce cred ei, nu e mai puţin adevărat că forţe oarbe există şi că opera de ficţiune ar trebui să oblige la desfăşurarea lor. În vederea acestui lucru, nu e posibil să se abandoneze analiza (ceea ce ar echivala cu a întoarce spatele oricărui progres, spune ea), dar aceasta trebuie adaptată la noile căutări şi transformată într-o metodă care să-i ofere cititorului iluzia că reface singur complexa şi subtila tramă interioară, cu o conştiinţă mai lucidă, cu mai multă ordine şi limpezime decît în viaţă, cu mai mare forţă, fără să piardă nedeterminarea, opacitatea, misterul pe care îl au fără greş actele fiinţei vii.

Spune Nathalie Sarraute:

> „Şi e aproximativ ceea ce au încercat să facă şi adeseori au izbutit scriitori importanţi, de la ruşi la contemporanii noştri, dacă nu greşesc."

BLESTEMATA INTERVENŢIE A AUTORULUI. Să luăm un arbore. Mai întîi îl pictează Millet, apoi îl pictează Van Gogh. Ies doi arbori diferiţi, în virtutea „blestematei intervenţii a autorului"

(ghilimelele aparţin teoreticienilor obiectivismului). Dar tocmai intrarea artistului în obiect face ca arborele lui Van Gogh să fie superior arborelui lui Millet şi aceluia al oricărui fotograf.

Şi încă ceva: arborele e portretul sufletului lui Van Gogh.

UNIVERSALITATE ŞTIINŢIFICĂ ŞI INDIVIDUALITATE ARTISTICĂ. Poincaré a spus cu mare eleganţă că matematica e arta raţionării corecte despre figuri incorecte. Căci nimeni nu are pretenţia, şi nici nu e necesar ca, pentru cel care mînuieşte teorema, triunghiul dreptunghic desenat pe tablă să fie autenticul triunghi platonic: el e abia o aluzie lipsită de fineţe, o hartă grosolană pentru orientarea raţionamentului.

Total inversă e situaţia artei, unde e importantă tocmai diagrama personală şi unică, expresie concretă a individualului. Şi, dacă atinge universalitatea, ea e tocmai universalitatea concretă care se obţine nu fugind de individual, ci exasperîndu-l. Ce poate fi mai personal exasperant decît un tablou de Van Gogh?

Dacă ştiinţa poate şi trebuie să se lipsească de eu, arta nu o poate face; şi e inutil să şi-o propună ca pe o îndatorire. Spunea Fichte, aproximativ cu aceste cuvinte, că în artă, obiectele sînt creaţii ale spiritului, iar eul e, totodată, subiect şi obiect. Iar Baudelaire afirmă, în *Art Romantique,* că arta pură e crearea unei sugestive magii care-i implică pe artist şi lumea care-l înconjoară. Adăugînd:

> „Îi împrumutăm copacului pasiunile, dorinţele sau melancolia noastră; gemetele şi mişcările coroanei lui sînt ale noastre şi foarte curînd sîntem copacul. La fel, pasărea care planează pe cer reprezintă deasupra omenescului; sîntem deja aceeaşi pasăre."

Şi Byron spunea acest lucru:

> *Are not mountains, waves and skies a part*
> *of me and my soul, as I of them?*

Misterioasele grote care se văd îndeobşte în spatele figurilor lui Leonardo, albăstruii şi enigmaticii dolomiţi din spatele ambiguelor lui chipuri, ce sînt dacă nu expresia indirectă a însuşi spiritului lui

Leonardo? La fel ca mişcările şi gesturile unui actor străin de viaţa lui Shakespeare, care se transformă totuşi în Hamlet şi, ca atare, în Shakespeare, cînd îl animă ficţiunile prinţului Danemarcei. În acest sens trebuie interpretat celebrul aforism al lui Leonardo, care spune că pictura e ceva mintal, căci pentru el „mintal" însemna nu ceva pur şi simplu intelectual, ci, dimpotrivă, ceva subiectiv, propriu artistului şi nu peisajului pe care îl pictează; arta era pentru el „un idealism al materiei". În atari condiţii, cum să ceri obiectivitate de la artă?

Ar fi ca şi cum i-ai cere *Cvartetului 135 să nu pară* de Beethoven. Şi, cum pentru marea artă nu e vorba de a părea, ci de a fi, acest lucru ar fi la fel de nesăbuit ca a-i cere *să nu fie* de Beethoven.

Această doctrină a obiectiviştilor nu se poate explica decît ca o consecinţă a prestigiului şi a imperialismului ştiinţei, a credinţei dogmatice într-un univers extern pe care artistul, la fel ca omul de ştiinţă, ar trebui să-l descrie cu aceeaşi rece imparţialitate. Astfel încît romancierul ar descrie viaţa sau vicisitudinile unui om la fel cum ar descrie zoologul termitele: cercetînd legile societăţilor lor, descriindu-le obiceiurile şi locuinţele, limbajele şi dansurile nupţiale. Şi, aşa cum bine s-a spus, persoana a treia la care erau narate aceste istorii semăna cu persoana a treia la care erau descrise, în cărţile de ştiinţe naturale, obiceiurile şi caracterele mamiferelor sau ale reptilelor; şi, chiar atunci cînd deformau sau transfigurau realitatea obiectivă, deformările sau alterările erau consecinţele simplelor diferenţe de stil sau tehnică verbală (în general reprobabile) şi nu ale realităţii. Nici o clipă nu-i trecea scriitorului prin minte că realitatea unuia nu era cu nici un chip realitatea altuia, cum e evident cu toate acestea, căci realitatea Balzac–lume nu e aceeaşi cu realitatea Flaubert–lume. Pe cînd, romancierul actual are deja conştiinţa nu numai a acestui fapt decisiv, ci şi a celui că *pentru fiecare personaj* realitatea e diferită: după cum îi variază viziunea despre ea, punctul de vedere, ce oferă el lumii exterioare şi ce primeşte.

În concluzie, dacă prin realitate înţelegem, aşa cum şi trebuie să o facem, nu numai realitatea exterioară de care ne vorbesc ştiinţa şi raţiunea, ci *şi* lumea obscură a propriului nostru spirit (de

altfel, infinit mai important pentru literatură decît altul), ajungem la concluzia că, de fapt, cei mai realişti sînt scriitorii care, în loc să se ocupe de banala inventariere de veşminte şi obiceiuri, descriu sentimente, pasiuni şi idei, ungherele lumii inconştiente şi subconştiente a personajelor lui; activitate care nu numai că nu implică abandonarea lumii exterioare, ci e singura care permite să se atribuie fiinţei umane adevărata sa dimensiune şi rază de acţiune; căci pentru om e important doar ceea ce are o legătură intimă cu spiritul său: acel peisaj, acele fiinţe, acele revoluţii pe care, într-un fel sau altul, le vede, le simte şi le suferă în sufletul său. Şi astfel, marii artişti „subiectivi", care şi-au propus prostească sarcină de a descrie lumea exterioară, ne-au lăsat, cel mai intens şi mai adevărat, un tablou şi o mărturie despre ea. Pe cînd mediocrii scriitori de moravuri, care poate că-i acuzau că se mărgineau la propriul lor eu, nici măcar nu au izbutit ce şi-au propus.

AUTOBIOGRAFII. Dată fiind natura omului, o autobiografie e, inevitabil, mincinoasă. Numai cu măşti, în carnaval sau în literatură, oamenii îndrăznesc să-şi spună (teribilele) adevăruri ultime. *Persoana* înseamnă „mască" şi a intrat ca atare în limbajul teatrului şi al romanului.

ARTE ALE SPAŢIULUI ŞI ARTE ALE TIMPULUI. Lessing avertizase deja că, spre deosebire de artele plastice, care sînt esenţialmente spaţiale, romanul e esenţialmente temporal. Astăzi ştim, în plus, că e astfel în sensul cel mai pur al cuvîntului, căci nici măcar nu admite timpul specializat al astronomilor.

De aici decurge absurditatea de a încerca să facem literatură după canoanele cinematografului; deoarece, chiar şi cînd se împărtăşeşte din atributele artei narative, cinematograful are, în grad decisiv, trăsături ale artelor plastice.

Într-un tablou, vedem deodată şi simultan toată realitatea, trăirea estetică e integrală şi instantanee, putem simţi totul, structural, înainte să-i simţim părţile sau să reflectăm asupra lor. În naraţiune e invers.

UN CRITIC PARADOXAL. E ciudat şi demn de psihanaliză faptul că Jorge A. Ramos îi acuză pe cei mai buni scriitori argentinieni că sînt influenţaţi de europeni, că nu privesc spre America noastră, se inspiră din cultura literară a unor evrei precum Kafka, francezi precum Sartre, germani precum Nietzsche sau Hölderlin. Face, oare, această acuzaţie folosind instrumentarul filosofic al indienilor *querandí*[1], sau cel puţin al aztecilor? Nu, domnule: ci al teoriei elaborate de evreul Marx, francezul Saint-Simon şi germanul Hegel. Şi scrie toate acestea în venerabila şi longeviva spaniolă, în loc să o facă în *charrúa*[2] sau limba pampasului.

Oare nu a venit vremea să începem să discutăm serios, lucizi şi umili, fără demagogie şi insulte, despre natura literaturii argentiniene şi despre moştenirea europeană cu care s-a născut şi s-a dezvoltat? Poe, Melville sau Faulkner sînt creatori puternici, deşi descind din cunoscuţi scriitori europeni, căci cu greu s-ar putea demonstra că se trag din Pocahontas sau Toro Sentado.

DESPRE NATURA LITERATURII ARGENTINIENE. Europenii au adeseori naivitatea de a ne cere culoare locală şi de a crede că pictura sau literatura noastră nu are „caracter", acest caracter de care dau, în schimb, în pictura mexicană sau în romanul indianului ecuatorian.

Elementul reprezentativ poate fi definit uşor în Ecuador, dar infinit mai anevoios în Argentina. Omul nostru are contururi indecise, complexe, variabile, haotice. Va fi nevoie de multe romane şi scriitori pentru a oferi cadrul complet şi profund al realităţii încîlcite şi contradictorii: o oligarhie în decădere, un *gaucho* care aparţine trecutului, un *gringo* în ascensiune, un emigrant cosmopolit, fiul şi nepotul acestui emigrant, locuitorul cosmopolit din

[1] *Querandí* e numele unei populaţii amerindiene din familia lingvistică *puelche*, din subrasa pampasului, practic dispărută în zilele noastre (n.tr.).

[2] *Charrúa* e numele unui grup de triburi din familia lingvistică omonimă, care în epoca descoperirii Americii ocupa ambele maluri ale fluviului Uruguay, ajungînd pînă la Paraná, Atlantic şi Río de la Plata; în Uruguay se află numeroase situri arheologice (sate şi necropole) *charrúa* (n.tr.).

Buenos Aires (indiferent şi apatrid, care trăieşte aici ca la hotel). Şi toate sentimentele încrucişate şi resentimentele reciproce.

Şi poate că problema psihologică şi în plan spiritual cea mai complexă e urmaşul străinilor, un copil ciudat, al cărui sînge vine de la Genova sau Toledo, dar a cărui viaţă s-a scurs în pampasul argentinian sau pe străzile oraşului nostru babilonic. Care e patria copilului? Şi care e patria mea? Creştem sugînd dorul european al părinţilor noştri, auzind de meleagul îndepărtat, de miturile şi basmele lui, aproape văzîndu-i munţii şi mările. Lacrimi de emoţie am vărsat cînd am văzut prima oară pietrele Florenţei şi albastrul Mediteranei şi cînd am simţit brusc că veacuri şi strămoşi necunoscuţi pulsau tainic în fundul sufletelor noastre. Da, în clipele de singurătate din acele oraşe, am simţit şi că ele erau pămîntul nostru, iar el era acolo, în pampasul şi în vastul fluviu, căci patria e doar copilăria, cîteva chipuri, unele amintiri din adolescenţă, un copac sau o mahala, o stradă fără importanţă, un tangou bătrîn la o flaşnetă mică, fluieratul maşinii de prăjit alune într-o seară de iarnă, mirosul (amintirea mirosului) vechiului nostru motor de la moară, un set de zmeie. Şi cum poate fi un astfel de roman simplu sau limpede, sau folcloric, sau pitoresc?

SOFISMELE LITERATURII NAŢIONALISTE. Ori de cîte ori un film descrie viaţa unui *gaucho* din secolul trecut sau problemele indienilor dintr-un sat din nord-vest, numeroşi critici şi instituţii se felicită, pentru că arta noastră revine la rădăcinile ei sănătoase şi permanente. Şi ori de cîte ori un regizor descrie drama sau o dramă a unui student sau contrabandist, sau beţiv din oraş, reapar cei care reproşează cosmopolitismul creatorilor noştri.

Folclorul are propriile merite, dar nu poate să fie luat drept fundamentul necesar al unei arte naţionale. Nici Bach, nici Kafka nu au rădăcini folclorice. Şi, invers, o infinitate de produse folclorice demonstrează că el nici nu e suficient pentru a da naştere unei arte mari.

[1] E vorba, probabil, de scriitorul argentinian Juan María Gutiérrez (1809-1878), fost rector al Universităţii din Buenos Aires (1861-1873), autor de versuri şi proză (n.tr.).

Bazîndu-se sau nu pe folclor, orice artă mare merge dincolo de el, pătrunzînd într-un domeniu mai profund şi universal. *Martín Fierro* e important nu pentru că vorbeşte despre *gauchos,* căci şi romanele lui Gutiérrez[1] o fac, fără ca pentru asta să depăşească limitele foiletonului pitoresc; e important, pentru că Hernández nu s-a limitat la un simplu *gauchismo,* căci în angoasele şi meschinăria, în singurătatea şi speranţele lui, în sentimentele unui *gaucho* în faţa nefericirilor şi a morţii, el i-a atribuit trăsăturile universale ale omului.

Cheia nu trebuie să fie nici folclorul, nici naţionalismul temelor şi al veşmintelor: trebuie să o căutăm în adîncime. Dacă o dramă e profundă, *ipso facto* e naţională, pentru că visele din care sînt ţesute fiinţele de ficţiune vin din locul obscur ale cărui baze se află în copilărie şi în patrie, care, deşi nu-şi propune, şi uneori pentru că îşi propune lucrul acesta, exprimă într-un fel sentimentele şi dorinţele, dilemele rasiale, conflictele psihologice care formează substratul unei naţiuni într-o clipă a istoriei sale. Astfel, Shakespeare a fost cel mai mare scriitor naţional al Angliei, scriind tragedii care uneori nici măcar nu se petrec în patria lui. Din contră, dacă o operă e superficială, nu o salvează „naţionalismul“ ei, care în acel caz nu e mai mult decît un simulacru, aşa cum se întîmplă cu atîtea romane de duzină de-ale noastre scrise pe bază de *gauchos* sau *malevos*[1] pitoreşti.

A venit vremea să terminăm cu demagogia asta, care ne recomandă un lupanar din San Telmo drept realitate naţională şi care, în schimb, nu acceptă cenuşiul apartament al unui cenuşiu profesor care locuieşte în strada Charcas. Ideea pe care aceşti critici o au despre realitate e foarte ciudată. Mai mult decît *realism;* această poziţie estetică ar trebui să se numească *suburbanism;* e o poziţie nouă şi distrugătoare, care reduce la zero existenţa fiinţelor, a edificiilor, a statuilor, a profesiilor şi a limbajelor care nu aparţin strict teritoriului mahalalei. Pentru aceşti ontologi ai ficţiunii noastre, un *compadrito* din Avellaneda e real, pe cînd modestul profesor de geografie din cartierul de Nord e un transparent obiect real, abia demn să figureze în Muzeul Meinong. După ei, întreaga operă a lui

[1] „Răufăcători de mahala“ (n.tr.).

Kafka ar trebui denunţată drept falsă, pentru că nu descrie obiceiurile abatoarelor din Praga.

ÎNCLINAŢIA LITERATURII ARGENTINIENE SPRE METAFIZICĂ. Martin Buber spune că problematica omului se pune din nou ori de cîte ori pare să se anuleze pactul dintre lume şi om, în timpuri cînd el pare să fie un străin solitar şi neajutorat. Sînt vremuri în care s-a dislocat o imagine a Universului şi o dată cu ea a dispărut senzaţia de siguranţă pe care familiarul le-o dă muritorilor. Omul se simte atunci lăsat de izbelişte, cu vechiul cămin distrus. Şi-şi pune întrebări despre destinul său.

Colac peste pupăză şi spre deosebire de celelalte clipe cruciale ale istoriei, aceasta e întîia oară cînd omul a devenit întru totul problematic; căci, aşa cum observă Max Scheler, după ce că nu ştie ce este, *acum ştie că nu ştie*. Şi cum poate, oare, literatura, în atari circumstanţe de catastrofă universală, să nu fie impregnată de nelinişti metafizice? Căci e o eroare să ne imaginăm că metafizica se află numai în vastele tratate filosofice, cînd, aşa cum ne-a atras atenţia Nietzsche, o găsim în stradă, în tribulaţiile modestului om de pe uliţă.

Dar, dacă pentru Europa e valabilă condiţia catastrofică, pentru ţara noastră ea e şi mai valabilă: ca membri ai civilizaţiei care suferă cataclismul, avem un prim motiv de nelinişte; dar, ca aparţinători de una dintre liniile de fractură specială ale acestei civilizaţii, avem un al doilea motiv, care e, în mod specific, al nostru. Ne aflăm la sfîrşitul unei civilizaţii şi la una dintre marginile ei. Supuşi unui dublu faliment în timp şi în spaţiu, sîntem meniţi unei experienţe de două ori dramatice. Perplecşi şi angoasaţi, sîntem actorii unei obscure tragedii, fără să avem spatele asigurat de o mare cultură indigenă (precum cea aztecă sau incasă) şi fără să putem nici măcar revendica întru totul tradiţia Romei sau Parisului.

Ca şi cum asta n-ar fi destul, nici nu terminasem bine de construit şi de definit patria, cînd lumea care ne-a zămislit a început să se năruie. Ceea ce înseamnă că, dacă lumea noastră e un haos, noi sîntem unul la puterea a doua.

De aici decurge confuzia conştiinţelor noastre, anxietatea care ne prezidează creaţiile, scepticismul pe care mulţi îl manifestă cu privire la destinul nostru naţional. Neliniştiţi, ne întrebăm atunci despre esenţa şi de viitorul patriei. De la instituţii la artă, totul ne e supus judecăţii şi ne e judecat într-o atmosferă de chinuită nervozitate. Ce sîntem? Unde mergem? Care-i adevărul nostru naţional? Sîntem ceva nou? Aici, în haosul nostru de naţii şi culturi, se naşte ceva cu adevărat original?

Literatura, expresie hibridă a spiritului omenesc, aflată între artă şi gîndirea pură, între fantezie şi realitate, poate da o profundă mărturie despre acest prag, şi poate că e singura creaţie care o poate face.

Alberto Zum Felde[1] a intuit bine condiţia realităţii noastre şi sensul problematic pe care trebuie să-l aibă literatura noastră. În această dezordine, în acest perpetuu schimb de locuri în ierarhie şi între valori, culturi şi rase, ce înseamnă argentinian şi ce realitate trebuie să dezvăluie scriitorii noştri? Cel puţin în ceea ce priveşte Río de la Plata, sarcina lor cea mai importantă constă în descrierea sufletului chinuit de haos, în obstinata căutare a unei ordini şi a unei motivaţii. Cu alte cuvinte, violenţa tectonică a realităţii noastre ne predispune la o literatură problematică şi, în ultimă instanţă, metafizică.

Şi astfel, în pofida celor care argumentează că acest tip de literatură e un fenomen european lipsit de sens în America, căci e propriu popoarelor vechi, putem răspunde că, din contră, realitatea noastră o cere mai peremptoriu decît cealaltă. Căci, dacă problema metafizică centrală a omului e caracterul său trecător, aici sîntem mai trecători şi mai efemeri decît la Paris sau la Roma, trăim ca într-o tabără ridicată în toiul unui cutremur şi nici măcar nu simţim simulacrul de veşnicie pe care acolo îl constituie tradiţia milenară şi metaforele eternităţii, care sînt pietrele înnegrite ale templelor şi monumentelor.

[1] Uruguayanul Alberto Zum Felde (1890-1976) şi-a început cariera literară ca poet (*Domus aurea*, 1910; *Huanakauri*, 1917), dar a practicat îndeosebi critica literară şi eseistica: *Proceso intelectual del Uruguay* („Procesul intelectual din Uruguay“, 1930), *Cristo y nosotros* („Hristos şi noi“, 1960), *Diálogo Cristo-Marx* („Dialog între Hristos şi Marx“, 1971) (n.tr.).

Dar trebuie să ne ferim de punerea schematică a problemei şi de un soi de relaţie cauzală între realitatea catastrofică şi arta problematică.

O şcoală, o doctrină se constituie complex şi aproape întotdeauna polemic, putînd să-şi exprime timpul direct sau invers. De aceea, în perioade grele ale istoriei, o dată cu apariţia unei literaturi problematice, ca expresie a crizei, îşi face, în general, apariţia o literatură ludică, ca expresie inversă; atît din spirit de contradicţie faţă de curentul general, din lehamite şi oboseală, din dispreţ (de multe ori justificat) faţă de expresiile cele mai comune ale acestei şcoli, cît şi din dorinţa de evadare din realitatea prea dură pentru spiritele sensibile sau temătoare. Cîteodată, această antiteză poate fi expresia unei antiteze sociale, căci e mai uşor ca literatura aleasă să fie expresia unei clase privilegiate, iar cealaltă – a unei clase revoluţionare sau cel puţin neliniştite: aceasta a fost, în mare măsură, problema Florida–Boedo la Buenos Aires. Dar aproape întotdeauna problema e mai confuză şi mai complicată, căci sînt în joc trei elemente: procesul social, care, într-un fel sau altul, influenţează arta; procesul artistic, care are propria lui dinamică (plictiseala de şcoli, epuizarea formelor etc.) şi care provoacă schimbări în creaţia artistică prin propria şi imanenta lui natură; şi, în sfîrşit, ceea ce am putea numi dialectica contemporaneităţii între aceste două procese.

Astfel, o simplă analiză „marxistă“ (ce puţin noroc a avut Marx cu unii epigoni!) a literaturii noastre ne-ar putea face să afirmăm, cum fac unii teoreticieni, că îmbogăţirea şi dominaţia oligarhiei zootehnice la sfîrşitul secolului trecut, cu rafinamentul corespunzător şi europenismul formal, trebuiau să zămislească o literatură bizantină. Iar apariţia unor scriitori ca Larreta părea să confirme teza.

Dar o analiză mai profundă şi mai completă a realităţii dezminte această teză. Pentru că, dacă, fatalmente, procesul din care se naşte această artă ar fi cel indicat, nu s-ar explica de ce chiar din rîndurile oligarhiei au ieşit scriitori atît de problematici cum sînt Hernández sau Cambaceres[1]. Nu se poate explica nici de ce nu a

[1] Eugenio Cambaceres (1843-1888) a fost un scriitor şi om politic argentinian. A introdus naturalismul în Argentina, cu romanele *Poupourri* („Potpuri“, 1881) şi *Música sentimental* („Muzică sentimentală“, 1884) (n.tr.).

apărut o literatură ludică, chiar mai importantă ca a noastră, în ţări precum Ecuador sau Guatemala, unde prăpastia dintre oligarhie şi poporul muncitor e infinit mai adîncă.

Procesul e mai complex şi mai încurcat. Exact cînd Larreta apare la Buenos Aires, apar şi scriitorii sociali din gruparea Boedo şi, mai ales, romancierul Roberto Arlt. Dezvoltarea intrinsecă a şcolilor prin parnasieni şi simbolişti duce la modernism, care avea să culmineze cu Güiraldes şi Borges; iar contradicţia contemporană, în parte socială, în parte pur estetică, explică antinomiile şi simultaneitatea celor două curente, ca şi antitezele interne din cadrul fiecărei grupări; ar fi o prostie, de pildă, să considerăm *Don Segundo Sombra* drept literatură ludică; căci, deşi are o oarecare preţiozitate, e fundamental o operă unde accentul cade pe problemele omului. Orice încercare de a explica fenomenul literar în termeni pur estetici sau pur sociali e, astfel, destinată eşecului. Şi încă ceva: triplul joc explică ambiguitatea şi chiar participarea unor scriitori de atunci la ambele grupări.

CEI DOI BORGES. Cercul de la Viena a susţinut că metafizica e o ramură a literaturii fantastice. Şi aforismul care i-a înfuriat pe filosofi a devenit platforma literară a lui Borges.

El povesteşte într-un eseu despre un împărat mongol care a visat un palat şi a pus să fie construit, conform viziunii lui; după veacuri, un poet englez, care ignora originea onirică a palatului, îl visează şi scrie un poem. Borges se întreabă:

> „Ce explicaţie vom prefera? Cei care refuză aprioric supranaturalul (eu încerc întotdeauna să aparţin breslei) vor crede că istoria celor două visuri e o coincidenţă... Alţii vor argumenta că poetul a ştiut el cumva că împăratul visase palatul... Mai încîntătoare sînt ipotezele care înţeleg raţionalul...“

În două pagini, el ne propune aceste încîntătoare variante.

Ar fi suficient să punem faţă în faţă aceste vise sau altele de care îi e plină opera, cu foarte simplul, dar sinistrul, coşmar al Annei Karenina despre un mujic, ca să observăm prăpastia dintre literatura

care îşi propune un joc încîntător şi cea care cercetează adevărul (teribil) al rasei umane.

Spiritul ludic duce la eclectism, aşa cum se vede chiar în acest fragment: există diferite interpretări, şi fiecare dintre ele implică o filosofie diferită. Din contră, la un scriitor precum Kafka există mereu una şi aceeaşi obsedantă metafizică. Şi, pentru că Borges abundă în posibilităţi, refuzăm să credem în credinţa lui: aventurile îi diferă de unica şi înspăimîntătoarea aventură a lui Kafka la fel cum diferă uşuraticele amoruri ale lui Don Juan de tragica istorie a lui Tristan. În Borges există o singură fidelitate şi o singură coerenţă: stilistica.

El însuşi mărturiseşte că în filosofie cotrobăie minuţios, din pur interes estetic, căutînd tot ce ar putea fi singular, vesel sau uimitor: ce ciudat că Ahile cel cu picioare înaripate nu poate ajunge din urmă o broască ţestoasă! Ce ingenios e că, într-un timp infinit, adunînd grămadă litere, la întîmplare, o maimuţă poate scrie opera lui Dante! Paradoxurile logice, *regressus in infinitum,* solipsismul sînt temele unor frumoase povestiri. Şi, cum va scrie o povestire despre empirismul lui Berkeley şi nu va voi să piardă ocazia de a elabora alta despre tot atît de uimitoarea sferă a lui Parmenide, eclectismul lui e inevitabil. Şi, pe de altă parte, nesemnificativ, căci el nu-şi propune adevărul. Eclectismul îi e ajutat de cunoaşterea neriguroasă, care confundă, în funcţie de nevoile literare, determinismul cu finalismul, infinitul cu nedefinitul, subiectivismul cu idealismul, planul logic cu planul ontologic. Iar el străbate lumea gîndirii precum un amator dugheana unui anticar, iar încăperile lui literare sînt mobilate cu acelaşi gust ales, dar şi cu acelaşi absurd amestec, ca un cămin de *dilettante*.

Borges o ştie şi chiar bîrfeşte despre lucrul acesta. Dar acel soi de cititor, care îngenunchează cu teamă sacră de cum aude vorba *aporie,* ia drept nelinişte profundă ceea ce, în general, e divertisment sofisticat. Şi, în loc să-l reţină pe Borges cel valabil, îl admiră pe autorul acestor exerciţii.

Din teama lui Borges de aspra existenţă reală se nasc două atitudini simultane şi complementare: el se joacă într-o lume inventată şi aderă la teza platonicistă, intelectuală prin excelenţă. Intelectul

(curat, transparent, străin de tumult) îl fascinează. Dar cum, pe de altă parte, vrea să se joace în continuare, să nu participe la procesul mereu dur al adevărului, el ia de la intelect ce ar lua un sofist: nu caută adevărul, ci discută din simpla plăcere mintală de a discuta şi, mai ales, de dragul a ceea ce le place atît de mult literatului şi sofistului: *discuţia cu şi despre cuvinte*. Îl atrage ceea ce are inteligenţa mai mobil, bipolar, şahistic; jucăuş, inteligent şi curios, îl atrag sofisticăriile, îl subjugă ipoteza că *toţi pot avea dreptate* sau, şi mai şi, că *nimeni nu are cu adevărat*. În Socrate îl admiră pe vrăjitorul verbal, pe ingeniosul autor de dialoguri, care putea demonstra un adevăr şi contrariul lui în faţa unui auditoriu rămas cu gura întru totul căscată. Pentru el, filosofia nu-şi poate propune adevărul în acest moment (în altul, mai serios, mai vinovat, va spune contrariul), şi totul poate fi combătut.

Uneori, chestiunea e mai gravă, ca în cazul teologiei, dar şi acolo totul va fi o chestiune verbală, totul va fi literatură. Ereziile sînt variante ale ortodoxiei, la fel cum, paşnic, se întîmplă în filosofie, dar aici se plăteşte cu crucea sau rugul, nu cu chinul lui Borges, care tratează istoriile cu ironie, de la distanţă, cu uimire moderată (intelectuală), ca pe o artă combinatorie: căci Demonul poate fi Dumnezeu, iar Iuda–Hristos. Spune:

> „În primele secole ale erei noastre, gnosticii s-au luptat cu creştinii. Au fost anihilaţi, dar ne putem reprezenta victoria lor drept imposibilă. Dacă ar fi triumfat Alexandria şi nu Roma, năstrușnicele istorii pe care le-am rezumat aici, pentru deconectarea duminicală a cititorului, ar fi coerente, maiestuoase şi cotidiene."

În nici o altă povestire nu e acest eclectism mai evident decît în *Tlön, Uqbar Orbis Tertius:* acolo sînt toate preferinţele şi chiar toate greşelile lui şi cu fiecare dintre ele construieşte un univers ingenios. Nici el nu crede, nici noi nu credem în ce spune, deşi pe toţi ne încîntă *posibilitatea metafizică* latentă. Şi la fel în întreaga sa operă: dacă lumea e un vis, dacă e reversibilă, dacă există veşnica reîntoarcere, dacă devenim nemuritori în memoria celorlalţi,

dacă nemurirea nu există decît în eternitate: totul e la fel de valabil şi nimic nu are valoare, la o adică. Într-un eseu, ne va spune solemn că „nici răzbunarea, nici iertarea, nici închisorile şi nici măcar uitarea nu pot modifica trecutul invulnerabil", dar în *Pierre Ménard* ne arată cum alterează prezentul trăsăturile a ceea ce a fost. Şi, dacă ne întrebăm în care din cele două variante opuse crede Borges, va trebui să conchidem că el crede în ambele. Sau în nici una.

Dar există o constantă care se repetă cu tenacitate, poate că din teama lui de realitatea dură: ipoteza că realitatea ar putea fi un vis. Cum raţionalismul a susţinut-o încă de la începuturile lui, autenticul patron al lui Borges e Parmenide. Sub fantasmagoriile lui există mereu, aşa cum vrea Leibniz, cîte o explicaţie. Astfel, pentru poetul nostru, raţiunea guvernează lumea şi pînă şi visurile şi magia trebuie să fie armonioase şi inteligibile, iar enigmele, ca şi cele din romanele poliţiste au, în sfîrşit, o cheie.

Pentru Leibniz, nu există întîmplări şi totul are o *raison d'être,* pe care, de multe ori, nu o înţelegem, pentru că-i semănăm lui Dumnezeu, dar nu îndestulător. Iar idealul cunoaşterii e reducerea masei haotice de *vérités de fait* la ordinea divină a unor *vérités de raison*. Fizicienii, care reuşesc să reducă complexul mecanism al unui proces la o formulă matematică, realizează pe pămînt idealul leibnizian; cînd oamenii vor putea să calculeze o ură sau să deducă un omicid, filosoful va dormi, în sfîrşit, liniştit. Pînă atunci, unii autori de literatură poliţistă încearcă să-l liniştească. Edgar Poe a inventat povestirea strict raţională unde detectivul nu aleargă pe acoperişuri, ci construieşte serii de silogisme, şi unde criminalul ar putea (şi poate că ar trebui) să fie desemnat printr-un simbol algebric. În colaborare cu Bioy Casares, Borges duce pînă la ultima logică invenţia predecesorului său, punîndu-l pe detectivul don Isidro Parodi să rezolve enigme pe cînd stă închis între patru pereţi: o replică exactă a matematicianului Le Verrier care, claustrat în camera sa de lucru, le-a calculat astronomilor de la un observator prezenţa unei noi planete. Modest simulacru al Dumnezeului leibnizian, don Isidro Parodi realizează suburbana versiune a unei *characteristica universalis*. Cu

suplimentara (şi ironica) menţiune că încăperea unde îşi calculează crimele e celula unui penitenciar.

În *Moartea şi busola,* se atinge paradigma. Autorul desfăşoară deja o problemă pură de logică şi geometrie. Pistolarul Red Scharlach îl urăşte pe detectivul Lönnrot şi jură să îl omoare; dar acest unic ingredient psihologic e *prealabil* problemei şi nu intervine decît ca prim motor.

Ca Borges, criminalul iubeşte simetria, rigoarea, diagrama şi silogismul; concepe şi execută un plan matematic; detectivul sfîrşeşte prin a se găsi în *punctul dinainte fixat* al unui romb trasat asupra oraşului, iar pistolarul îl omoară ca şi cum ar termina o demonstraţie: *more geometrico*. În povestire nu se asasinează (Leibniz n-ar îngădui-o!), ci se demonstrează o teoremă. Oraşul în care Scharlach îşi comite crimele există, dar pare să nu fie Buenos Aires; e transparent şi fantomatic, numele locuitorilor lui sînt incredibile, iar răceala atitudinilor – inumană. Dar, dacă ne gîndim că pe autor îl interesează geometria sistemului, toate acestea sînt virtuţi, nu defecte. În demonstrarea unei teoreme sînt indiferente numele punctelor sau ale segmentelor, numele literelor greceşti şi latineşti care le desemnează; căci nu se demonstrează un adevăr pentru un triunghi în particular, ci pentru un triunghi în general. Desigur că, oricum, crimele trebuie comise într-un loc; dar ar fi o eroare să i se dea figurii reale un sens prea precis, de parcă valoarea concluziilor ar depinde de acest soi de corectitudine. E nevoie de un oraş oarecum geometric, cu nume oarecare; un Buenos Aires unde totul să fi fost suficient generalizat pentru a putea fi geometrie, nu simplă istorie şi geografie. Povestirea putea (şi la nevoie trebuia) să fi început cu ritualele vorbe ale universului matematic: „Se dă un oraş X oarecare".

Aproape putem afirma că Borges exemplifică literar ilustra problemă a raţionalităţii realului şi consecinţa ei (de temut): imobilitatea. Cum s-ar putea înţelege efectul dacă ea *ar dispune într-adevăr* de un ingredient nou? *Causa sive ratio,* întîmplarea dispare, iar diversitatea sfîrşeşte în unicitate. După veacuri de experienţe, maşini, filosofi şi războaie, acest fel de oameni sfîrşesc întotdeauna în sfera lui Parmenide.

Pentru *Moartea şi busola,* avem două interpretări posibile: ori e relatarea a ceva petrecut, dar riguros cauzal (Lönnrot poate prevedea crima, dar nu o poate împiedica); ori e descrierea unui obiect ideal, ca un triunghi sau un cal înaripat. Dar, *în oricare din cele două cazuri, nu există desfăşurare decît în aparenţă*. Ca în orice univers determinist, nimic nu e cu adevărat nou şi „totul stă scris", cum ar spune unul dintre textele musulmane pe care, pe drept cuvînt, îi place lui Borges să le citeze. Transformîndu-se în pură geometrie, povestirea intră pe domeniul eternităţii. Cînd o citim, această expoziţie de forme perpetue îşi asumă un *simulacru de timp,* împrumutat de noi înşine, cititorii; iar, cînd lectura ia sfîrşit, umbrele veşniciei se aştern din nou asupra criminalilor şi poliţiştilor. Literatură anacronică, din care raţionaliştii precum Borges pot sări la conjecturi de acest gen: nu sîntem şi noi, oare, o carte pe care Cineva o citeşte? Şi nu ne e, oare, viaţa un timp al Lecturii?

Odată abordată problema din acest unghi, e absurd să ni se semnaleze drept un merit zugrăvirea (indirectă) a oraşului Buenos Aires, pe care autorul o realizează în povestire. Chiar Borges a declarat că nu crede să-i mai fi izbutit vreodată ca aici tonul secret al monstrului nostru. Fapt care, dacă-i adevărat, ar fi lamentabilul eşec a ceea ce, riguros, trebuie să-şi fi propus el: voia, oare, să facă folclor sau să demonstreze o teoremă? Pretenţia descriptivă ar fi tot atît de impertinentă cum ar fi fost pretenţia lui Pitagora de a ne oferi culoarea locală a Crotonei prin teorema sa despre pătratul ipotenuzei.

Şi totuşi, da; din oraşul abstract ne ajung la urechi îndepărtate şuşoteli *porteñas*. Ele pot fi combătute filosofic, dar ne dezvăluie totuşi că autorul lor e poet, nu geometru şi ne dovedesc că nici măcar el nu poate locui în metropola platonică.

Arta – la fel ca visul – e aproape întotdeauna un act antagonist al vieţii diurne. Lumea nemiloasă care ne înconjoară îl fascinează şi, totodată, îl înspăimîntă pe Borges. Şi el se îndepărtează, în drum spre turnul de fildeş, în virtutea aceleiaşi puteri care îl fascinează. Lumea platonică îi este un frumos refugiu: e invulnerabilă, iar el se simte lăsat de izbelişte; e curată, iar el detestă murdara realitate; e străină sentimentelor, iar el fuge de efuziunile sentimentale; e eternă, iar pe el îl întristează caracterul trecător al timpului. De teamă, de silă, din pudoare şi melancolie, devine platonician.

Închis în turn, elaborează jocuri. Dar vuietul îndepărtat al realităţii ajunge pînă la el: se strecoară prin ferestre şi urcă din adîncul adîncurilor fiinţei lui. La urma urmelor, el nu e o figură ideală din Muzeul Meinong, ci un om din carne şi oase, care trăieşte în lumea noastră, oricare ar fi mijloacele de care ar profita ca să nu se angajeze. Şi nu numai că ţine lumea afară, în stradă, dar o ţine şi în el, în propria inimă. Şi cum să te izolezi de propria-ţi inimă?

Astfel, în abstractele-i eseuri şi povestiri, murmurul surd se strecoară, se aude, se colorează cu fraze şi cuvinte echivoce, care nu ar trebui să-şi facă apariţia: de parcă alături de vorba „ipotenuză" a lui Pitagora ar apărea (caracterizînd-o) un cuvînt atît de străin de lumea matematică precum „absurdă" sau „dăunătoare". Cuvinte, epitete şi adverbe, care apar, efectiv, în povestirile care se vor pure, dar nu izbutesc. Iar omul care s-a vrut un exilat reapare, măcar delicat, trecător şi echivoc, cu pasiunile şi sentimentele lui. Şi chiar oraşul acela X oarecare, unde Red Scharlach îşi comite crimele, începe să ne amintească de Buenos Aires.

Pe Borges cel ascuns, pe Borges cel cu pasiuni şi meschinării ca ale oricăruia dintre noi îl vedem sau îl ghicim în spatele abstracţiunilor lui: contradictoriu şi vinovat. Astfel, autorul care afirmă că în filosofie caută numai încîntătoarele ei posibilităţi literare şi care le foloseşte într-adevăr în povestiri recunoaşte în altă parte că „istoria filosofiei nu e jocul zadarnic nici al neatenţiilor, nici al jocurilor de cuvinte". Autorul care consideră ingeniozitatea drept cel mai înalt atribut al literaturii şi care face dintr-un subiect ingenios baza (şi chiar esenţa) multora dintre povestirile lui exemplare ne spune din toată inima într-alt loc că: „Dacă subiectele ar fi totul, nu ar exista *Don Quijote* sau Shaw ar valora mai puţin decît O'Neill." Autorul care îl admiră pe Lugones, considerîndu-l cel mai mare scriitor al nostru, datorită geniului său în mod fundamental verbal, şi care îl proclamă pe Quevedo cel mai mare reprezentant al literelor spaniole,

ne spune în altă parte (şi pe drept cuvînt) că literatura ca joc formal e inferioară literaturii unor oameni precum Cervantes sau Dante, care niciodată nu au exercitat-o astfel.

Jocul îi amînă, dar nu-i anihilează angoasele, nostalgiile, cele mai profunde tristeţi şi cele mai omeneşti resentimente. Încîntătoarele viclenii teologice şi magia pur verbală nu-l satisfac, în definitiv. Atunci, cele mai profunde angoase şi pasiuni îi reapar în cîte un poem sau în cîte un alt fragment de proză, unde *într-adevăr* se manifestă sentimente prea omeneşti (ca în *Istoria ecourilor unui nume*), ca în admiraţia pe care o manifestă pentru artişti care nici vorbă să fie paradigma esteticii lui sau a esteticii sale literare: Whitman, Mark Twain, Goethe, Dante, Cervantes, Léon Bloy şi chiar Pascal.

Dar întoarcerea e întotdeauna ambiguă, rămîne mereu la jumătatea drumului ori îşi tăgăduieşte printr-o frază sau o variantă întoarcerea la realitate. Ori o ratează, în cele din urmă, din pricina pasiunii verbale şi a ingeniozităţii retorice.

Astfel, acel Léon Bloy de care ne va vorbi nu va fi misticul barbar, ci autorul curioasei ipoteze că răspunzător de imperiul rus poate să nu fie ţarul, ci lustragiul său; din vastul *Don Quijote* ne va recomanda „magiile parţiale“; în asprul Dante se va recrea cu livresca şi complicata teologie sau cu forma infernului; din complexul Joyce îl vor delecta inventatorul de cuvinte şi mijloace tehnice, eruditul şi ingeniosul; de la teribilul Nietzsche va reţine teza (atractivă şi literară) a veşnicei reîntoarceri; iar de la Schopenhauer – pasiunea pentru arte şi ideea despre lume ca voinţă şi reprezentare.

Sub această ambiguitate cred că observ secretul cult pentru ceea ce-i lipseşte: viaţa şi forţa. Ce altă explicaţie s-ar putea găsi pentru admiraţia pe care literatul pur o profesează pentru aceşti apoplectici creatori? Ce altă explicaţie are pentru cultul strămoşilor războinici, pentru vitejii lui de mahala, pentru vikingi şi longobarzi? Căci, cum nu mai poate sau nu mai vrea să participe la reala barbarie contemporană, el participă, cel puţin, la literara barbarie a trecutului: destul de îndepărtat, ca să se fi convertit într-un ansamblu de (frumoase) cuvinte. Un rit care, ca în religiile superioare, ne face să ne

împărtăşim din sîngele şi carnea trupului sacrificat prin stinse şi frumoase simboluri.

În mitul lui Fedru, Platon povesteşte cum se precipită sufletul spre pămînt, cînd întrezăreşte deja veşnicia; căzut şi condamnat la închisoarea-i corporală, el uită minunata lume cerească, dar moşteneşte ceva din frăţia cu zeii: inteligenţa. Instrumentul divin îl avertizează că universul contradictoriu în care trăieşte e o iluzie şi că în spatele oamenilor care se nasc şi mor, al imperiilor care apar şi se prăbuşesc există adevăratul univers: incoruptibil, etern, perfect.

Viciosul Socrate, omul care simţea profund (şi, poate, dramatic) precaritatea trupului urîţit şi tulbureala pasiunilor, visează la acest univers impecabil şi îi somează pe oameni să-l escaladeze, cu metafora eternităţii inventată de muritori: geometria.

Şi Borges, corporalul Borges, sentimentalul Borges, poate că suferind dramatic din pricina precarităţilor fizice, caută, ca mulţi artişti (ca mulţi adolescenţi) ordinea în tumult, calmul în nelinişte, pacea în nefericire, şi încearcă, mergînd de mînă cu Platon, să acceadă la universul incoruptibil. Atunci construieşte povestiri unde fantome care locuiesc în romburi sau biblioteci, sau labirinturi nu trăiesc şi nu suferă decît în vorbe, dar sînt străine de timp, iar suferinţa e timp şi moarte. Ele abia de sînt simbolul marmoreenei lumi de dincolo. Brusc, s-ar părea că pentru el unicul lucru demn de o mare literatură e regatul spiritului pur. Cînd, în realitate, unicul lucru demn de o mare literatură e spiritul impur: adică, omul, omul care trăieşte în confuzul univers heraclitean, nu fantoma care trăieşte pe cerul platonic. Pentru că nu spiritul pur caracterizează fiinţa umană, ci obscura şi sfîşiata regiune intermediară a sufletului, unde se petrec lucrurile cele mai grave ale existenţei: iubirea şi ura, mitul şi ficţiunea, speranţa şi visul, care nici unul nu e spirit pur, ci un vehement şi turbulent amestec de idei şi sînge, de voinţă conştientă şi de impulsuri oarbe. Ambiguu şi anxios, sufletul suferă între carne şi raţiune, dominat de pasiunile trupului muritor şi aspirînd la veşnicia spiritului, oscilînd perpetuu între relativ şi absolut, între corupere şi nemurire, între diabolic şi divin. Arta şi poezia

apar din această regiune confuză şi chiar din cauza acestei confuzii: un zeu nu scrie romane.

De aceea, genul acela de opiu platonic nu ne e de folos. La sfîrşit, ni se pare că totul e joc, simulacru, evaziune copilărească. Şi că, desigur, chiar dacă lumea aceea ar fi cea adevărată, confirmată de filosofie şi ştiinţă, lumea de aici e pentru noi singura adevărată, singura care ne dăruieşte nefericiri, dar şi împliniri: realitatea de sînge şi foc, de iubire şi moarte, unde trăiesc zi de zi carnea şi singurul spirit pe care îl avem cu adevărat: cel întrupat.

E momentul în care Borges scrie (frumos şi emoţionant), după ce a combătut timpul:

> „*And yet, and yet...* Negarea succesiunii temporale, negarea eului, negarea universului astronomic, din disperări aparente şi consolări secrete... Timpul e substanţa din care sînt făcut. Timpul e fluviul care trece peste mine, dar eu sînt fluviul; e tigrul care mă sfîşie, dar eu sînt tigrul; e focul care mă consumă, dar eu sînt focul; lumea e, din nefericire, reală; eu sînt, din nefericire, Borges."

În această mărturisire finală e acel Borges pe care vrem să-l salvăm şi care, într-adevăr, poate fi salvat: poetul care a cîntat odată lucruri umile şi trecătoare, dar pur şi simplu omeneşti: un apus de soare la Buenos Aires, un *patio*[1] din copilărie, o uliţă de mahala. Acesta e (îndrăznesc să profeţesc) acel Borges care va rămîne. Acel Borges care, după frivolul periplu prin filosofii şi teologii în care nu crede, revine în lumea noastră mai puţin strălucitoare, dar în care crede; lumea în care ne naştem, suferim, iubim şi murim. Nu oraşul acela X oarecare unde un simbolic Red Scharlach comite crime geometrice, ci acest Buenos Aires real şi concret, murdar şi turbulent, demn de ură şi de iubire, în care trăim şi suferim.

DESPRE ARTĂ ŞI DETERMINISMUL ECONOMIC. Marxismul nu are nici o legătură cu materialismul, care reduce întreaga activitate a spiritului la forţele economice, căci în această schemă omul nu e liber, ci sclav al acestor forţe. Exact contrariul celor afirmate de Marx. În *Critica filosofiei hegeliene a dreptului*, de pildă, el afirmă că nu istoria face, ci omul, omul real şi viu, care îşi urmăreşte propriile scopuri. E adevărat că mulţi marxişti au denunţat această vulgară denaturare pozitivistă; dar vocile lor, precum cea a lui Antonio Labriola, au fost înăbuşite de scolastica oficială; sau, ca în cazul lui Korsch, au fost condamnate de Internaţionala Comunistă, iar asupra gîndirii lor s-a aşternut tăcerea funerară care sfîrşea prin a domni asupra morţilor civili. Poate că, graţie tradiţiei hegeliene, care în Italia s-a menţinut datorită operei idealistului Croce, s-a putut profila spiritul admirabil al lui Antonio Gramsci care, în anii petrecuţi în închisoare, a scris pagini care strălucesc în josnicia filosofică a stalinismului. El afirmă, pe drept cuvînt, în comentariile despre Benedetto Croce, că abstractul concept de *homo economicus* e, la rigoare, unul tipic problematicii capitaliste, căci tocmai capitalismul generează caracterul abstract şi de om-obiect. Pe terenul esteticii, Gramsci a luptat împotriva operei lui Plehanov, atît de mult predicată în întreaga lume revoluţionară pe cînd eram student. Plehanov nu a înţeles nicicînd sensul pe care îl are *praxis*, cheia întregii filosofii autentic marxiste, şi de aceea nu a putut depăşi niciodată dualismul situaţiei şi al subiectivităţii: pe de o parte, distingea psihologia, obiceiurile, sentimentele şi ideile, pe de alta – condiţiile economice care „explicau" acele sentimente şi idei. Desigur, şi arta.

ANGAJARE. Nu se poate obţine eternitatea decît aprofundînd clipa, nici nu se poate ajunge la universalitate decît prin propria circumstanţă: un azi şi un aici. Sarcina scriitorului ar fi să întrezărească

[1] Un *patio* e un spaţiu înconjurat de pereţi sau galerii, lăsat descoperit în interiorul caselor din Spania sau America Latină. Decorat cu faianţă, plante, fîntîni sau palmieri, după zonă, la ţară e situat între case (n.tr.).

[1] Roberto J. Payró (1867-1928), celebru scriitor şi jurnalist argentinian, a făcut, în volumele de povestiri *El casamiento de Laucha* („Căsătoria lui Laucha", 1906) şi *Pago Chico* (1908) o sinteză între literatura dedicată obiceiurilor lumii *gauchesca* şi cea picarescă. Principala sa operă e romanul *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* („Distractivele aventuri ale nepotului lui J.M.", 1910), unde descrie cariera politică construită fără scrupule a unui provincial. A scris şi romane istorice, printre ele *El falso inca* („Falsul incaş", 1905).

valorile eterne implicate în drama socială şi politică a timpului şi a locului său.

ALT CRITIC PEREMPTORIU. De curînd, unul dintre scriitorii care practică în Argentina cronica jurnalistică a realităţii, care e considerată un „denunţ“ şi un „angajament“, a afirmat că există două feluri de a scrie romane: ca Larreta sau ca Payró[1], bune şi proaste. A mărturisit modest că e pe drumul cel bun al lui Payró, iar pe mine m-a situat printre blestemaţii şi preţioşii moştenitori ai lui Larreta. Cred că, după ce am scris două romane destul de cunoscute, e inutil să avertizez că nu aparţin nici uneia din cele două tendinţe; şi, în plus, cred că opoziţia e grotescă. Faimosul *tertio exclusо* e valabil, aşa cum ştie orice băieţaş care a înţeles abeceul filosofiei, numai pentru entităţi raţionale, nu pentru realitate şi cu atît mai puţin pentru literatură. Dacă lăsăm deoparte cazuri discutabile, ca al meu, sentinţa acestui domn ar condamna la inexistenţă scriitori precum Faulkner, Kafka, Joyce şi Proust, care se ştie că nu scriu nici ca Larreta, nici ca Payró. Şi care, în treacăt fie spus, sînt ceva mai importanţi decît inventatorul măreţei dileme.

ROMAN ŞI FENOMENOLOGIE. Doctrinele nu apar la întîmplare: pe de o parte, prelungesc şi aprofundează dialogul pe care îl susţin de-a lungul epocilor; fiind expresia epocii în care sînt enunţate. La fel cum filosofia stoică se naşte întotdeauna sub despotism, la fel cum marxismul exprimă spiritul societăţii care se naşte violent în vederea industrializării, existenţialismul a tradus angoasele omului care trăieşte prăbuşirea civilizaţiei tehnolatrice.

Ceea ce nu vrea să spună că ar fi tradus-o univoc şi literal, căci o doctrină se elaborează complex şi mereu polemic. Pe cînd raţionalismul a fost tema dominantă începînd din Renaştere, iraţionalismul a irupt o dată şi încă o dată, cu forţă crescîndă, pînă a ajuns hegemonic. Şi, deşi nu e (cum presupun mulţi) un simplu iraţionalism, e adevărat că existenţialismul actual s-a format în lupta începută de oamenii din secolul trecut împotriva raţiunii.

Acel *Zeitgeist* care s-a manifestat filosofic în existenţialism, a făcut-o literar în creaţia ale cărei elemente esenţiale au început cu

Dostoievski, ca o consecinţă pe tărîmul literelor a acelei tendinţe filosofice atît de fidele, încît mulţi afirmă, cu uşurinţă, că „literatura a devenit existenţialistă“, cînd, de fapt, a apărut spontan cu un secol înainte de a ajunge la modă, iar, în realitate, literatura s-a apropiat de filosofie mai puţin decît s-a apropiat aceasta de ea: romanul a fost întotdeauna antropocentric, de cum au revenit filosofii la omul concret, tocmai o dată cu existenţialismul.

Dar adevărul cel mai profund e că ambele activităţi ale spiritului au ajuns, simultan, în acelaşi punct şi din aceleaşi motive. Cu diferenţa că, dacă pentru romancieri trecerea a fost uşoară, deoarece a fost suficient să accentueze caracterul problematic al eternului lor protagonist, pentru filosofi a fost foarte anevoioasă, căci au trebuit să coboare de la abstractele lor speculaţii la dilemele fiinţei concrete. Oricum ar fi, chiar atunci cînd literatura a început să devină metafizică o dată cu Dostoievski, metafizica a început să devină literară o dată cu Kierkegaard.

Ei bine, dacă revenirea la eu şi revolta împotriva raţiunii e piatra de încercare şi începutul noii modalităţi, nu e adevărat, aşa cum presupun mulţi critici superficiali, că procesul se va încheia aici. Faţă de exagerările raţiunii, vitalismul a revendicat sănătos viaţa şi instinctele ei. Dar explozia celor mai primitive şi mai violente instincte ale Primului Război Mondial trebuia să provoace, ajungînd la exagerări, o aspiraţie de spiritualizare, care s-a accentuat o dată cu sfîrşitul Celui de Al Doilea Război şi al lagărelor de concentrare. Aceasta e una dintre cauzele care, fără să înceteze din această pricină a-l mai apăra pe omul concret, a îndepărtat existenţialismul de simplul vitalism. Omul nu era, la urma urmelor, nici simplă raţiune pură, nici simplu instinct: ambele atribute trebuiau să se integreze în valorile spirituale supreme care îl deosebesc pe om de animal. Începînd cu Husserl, filosofia nu se va mai centra asupra individului, care e cu totul subiectiv, ci asupra persoanei, care e sinteza dintre individ şi comunitate.

Filosofia şi romanul actual reprezintă sinteza a două elemente opuse: ceva similar sintezei poeziei lirice cu filosofia raţionalistă.

Începînd cu descoperirea lui Husserl, filosofia a încetat să mai ia drept model ştiinţele exacte şi naturale, care se ocupă de concepte obţinute prin abstractizarea faptelor particulare. Astfel, ea s-a apropiat de literatură, căci romanul nu abandonase niciodată (nici în cele mai proaste epoci ale scientismului) realitatea concretă aşa cum e ea, în bogata, variabila şi contradictoria-i condiţie. Poetul care contemplă un copac şi descrie tremurul imprimat de zefir frunzelor lui nu face analiza fizică a fenomenului, nu recurge la principiile dinamicii, nu raţionează prin intermediul legilor matematice ale programării luminoase, ci se cantonează în fenomenul pur, în impresia candidă şi vie, în pura şi frumoasa strălucire şi vibraţie a frunzelor legănate de vînt.

Aşadar, ce e descrierea literară, dacă nu fenomenologie pură? Şi această filosofie a omului concret, pe care a produs-o secolul nostru, în care nici trupul nu se poate separa de suflet, nici conştiinţa de lumea exterioară, şi nici propriul meu eu de ceilalţi, care conviețuiesc cu mine, nu a fost, oare, filosofia tacită, deşi imperfectă şi în chip dăunător falsificată de mentalitatea ştiinţifică, a poetului şi a romancierului?

LITERATURA SITUAŢIILOR LIMITĂ. Omul de azi trăieşte la înaltă tensiune, în faţa primejdiei anihilării şi a morţii, a torturii şi a singurătăţii. E omul situaţiilor extreme, a ajuns sau e în faţa limitelor ultime ale existenţei. Prin urmare, literatura care îl descrie şi îl cercetează nu poate fi decît una a situaţiilor excepţionale.

OPERE SUCCESIVE.

„L'oeuvre doit être considérée seulement comme un amour malheureux qui en présage fatalement d'autres." (Proust)

MISTERIOASA CREAŢIE.

„Oricît de inferioară ar fi opera visului, cine nu o priveşte stupefiat şi pasiv? Cine nu găseşte în ea lucruri neştiute?" (Pavese)

CUVÎNTUL EXACT.

„Quelle que soit la chose qu'on veut dire, il n'y a qu'un mot pour l'exprimer, qu'un verbe pour l'animer er qu'un adjectif pour la qualifier. Il faut donc chercher jusqu'à ce qu'on les ait découverts, ce mot, ce verbe et cet adjectif, et ne jamai se contenter de l'à peu près, ne jamais avoir recours à des supercheries, même heureuses, à des clowneries de langage pour éviter la difficulté." (Maupassant)

AUSTERITATEA LIMBAJULUI. Prăbuşirea miturilor burgheze l-a pus pe scriitor în faţa unei realităţi dramatice, care i-a cerut o voinţă mai curînd de adevăr şi purificare decît de simplă frumuseţe. Deodată, zeii nu mai erau strălucitorii zei din Olimp, care îl luminaseră pe artistul occidental încă din Renaştere şi pe care literaţii modernismului american i-au invocat de atîtea ori în poeme; erau zeii enigmatici care prezidează sfîrşitul unei civilizaţii. Iar accentul, care în acea literatură se punea adeseori pe estetic, cădea acum pe etic şi pe metafizic.

Această deplasare face să eşueze toate încercările de a judeca literatura actuală dintr-un punct de vedere pur formal. Sila simţită azi faţă de grandilocvenţă sau preţiozitate e, într-adevăr, mai mult etică decît estetică, se supune unei chestiuni mai curînd de formă decît de conţinut; e parte din vocaţia de autenticitate care îl însufleţeşte pe scriitorul contemporan, din refuzul lui de a accepta tot ce sună a fals şi a tinichea lucitoare, a simplă „literatură". Niciodată nu a trezit vorba aceasta ca în vremea noastră atîta neîncredere chiar în scriitori.

Aşa se face că stilul pe care l-am putea numi al secolului al XX-lea e mai aproape de Sfîntul Augustin decît de d'Annunzio. Forţa acestei literaturi se accentuează chiar datorită severităţii limbajului; oroarea tragediei sau frumuseţea unui sentiment ating intensitatea maximă prin austera precizie cu care sînt exprimate: să ne gîndim la Kafka, la Hemingway, la Camus.

Pe de altă parte, literatura de azi nu-şi propune frumuseţea ca scop (faptul, *în plus,* că izbuteşte acest lucru e altceva). Mai curînd e o încercare de a pătrunde adînc în sensul general al existenţei, o dureroasă încercare de a ajunge pînă la fundul misterului. Dorinţa de autenticitate, care la oameni ca Artaud a mers chiar pînă la nebunie, distruge sentimentalismul convenţional de care

mustea o mare parte din vechea literatură. Şi fiecare cuvînt se sprijină pe scriitorul-om, nimic nu s-a spus în zadar, din simplu joc sau din pură îndemînare lingvistică. Şi cînd s-a spus, ca de multe ori în cazul lui Joyce, e un defect, nu o virtute, cum îşi imaginează admiratorii candizi.

Sfîntul Augustin spune în *Confesiunile* sale:

> „...Pentru că atunci mi s-a părut că nu merita să se compare Scriptura cu demnitatea şi excelenţa scrierilor lui Cicero. Pentru că îngîmfarea şi vanitatea mea refuzau să se adapteze simplităţii acelui stil..."

STATURA PERSONAJELOR. Dacă e adevărat că personajele de roman ies chiar din inima creatorului, nimeni nu poate să creeze un personaj mai mare ca sine, iar dacă îl ia din istorie, îl coboară pînă la propriul său nivel. Teatrul şi epica gem de atîtea Cleopatre şi Napoleoni, care nu sînt mai grozavi decît cei vinovaţi de crearea lor.

Invers, fiinţe modeste sînt ridicate la înălţimea marilor lor creatori. Probabil că Laura şi Beatrice au fost femei comune; dar de-acum n-o vom mai şti niciodată, căci acelea pe care le-am cunoscut au fost ridicate pînă pe culmea unor Petrarca şi Dante. Poetul face cu femeile lui ceea ce, la o scară umilă, face orice îndrăgostit cu iubita.

DE LA OBIECT LA ANGOASĂ. Lansat orbeşte în cucerirea lumii exterioare, preocupat doar de mînuirea lucrurilor, omul a sfîrşit prin a deveni el însuşi obiect, căzînd în lumea brută guvernată de determinismul orb. Manevrat de obiecte, marionetă a aceleiaşi circumstanţe la a cărei creaţie a contribuit, omul a încetat să mai fie liber şi a devenit la fel de anonim şi impersonal ca instrumentele lui. Nu mai trăieşte în timpul originar al fiinţei, ci în cel al propriilor ceasornice. Aceasta e căderea fiinţei în lume, exteriorizarea şi banalizarea existenţei sale. El a cîştigat lumea, dar s-a pierdut pe sine.

Numai pînă cînd îl trezeşte angoasa, chiar dacă îl trezea să dea ochii cu un univers de coşmar. Şovăielnic şi plin de dorinţe, el îşi caută din nou drumul prin tenebre. Dar ceva îi şopteşte că e liber sau poate fi, că, în orice caz, el nu e comparabil cu un angrenaj. Şi

pînă şi faptul de a descoperi că e muritor, angoasata convingere că-şi înţelege caracterul finit este, într-un anume fel, reconfortant, pentru că, la urma urmelor, îi dovedeşte că e ceva diferit de angrenajul indiferent şi neutru: îi demonstrează că e o fiinţă umană. Nici mai mult, dar nici mai puţin decît un om.

REALISMUL SOCIALIST. În primul număr al revistei *Literatura Sovietică,* criticul V. Kamenov pune diagnosticul artei contemporane:

> „Arta burgheză actuală e în serviciul burgheziei imperialiste, în formă ocultă sau deschisă, directă sau pe ascuns, rafinată sau vulgară, după situaţia ţărilor capitaliste şi după posibilităţile şi mijloacele manifestărilor artistice. În prezentul articol se analizează problemele plasticii burgheze actuale, tendinţele ei imperioase care, sub masca apolitismului, exprimă ideologia reacţionară a burgheziei monopoliste şi încearcă să justifice pe toate căile regimul de exploatare şi oprimare a oamenilor muncii. Arta burgheză de azi reflectă cu deosebită vigoare concepţiile reacţionare cele mai caracteristice: *antirealismul,* care neagă semnificaţia realităţii obiective, existenţa şi legile sale, şi posibilitatea ca ea să fie cunoscută; *antiumanismul,* care abordează tema «omului» într-o formă menită să distrugă tot ce e uman în el; *iraţionalismul,* negare a forţei gîndirii, a conştiinţei, a clarităţii logice a ideilor, pe care le înlocuieşte cu triumful misticismului, al subconştienţei, al paranoiei. Vor trece anii şi generaţiile viitoare care, studiind istoria culturii burgheze a epocii imperialiste, vor trebui să facă cunoştinţă cu opera lui Picasso şi Sartre, Jacques Lipschitz, Paul Nash, Henry Moore, Joan Miró, Maurice Grabes şi alţii la fel cu ei vor invita un psihiatru şi nu un critic de artă, ca să le sistematizeze producţia. Dar azi, spre ruşinea omenirii, mulţi oameni din Europa şi America acceptă drept manifestări de cultură perfect normale aceste «opere» degenerate ale picturii şi sculpturii. Arta sovietică se dezvoltă pe drumul realismului socialist, genial definit de I. Stalin. Acesta a fost drumul care le-a permis artiştilor sovietici să creeze o artă avansată, integră, socialistă prin conţinutul său naţional şi prin forma sa, în grandioasa epocă stalinistă. Arta sovietică, în

prezent cea mai avansată din lume, atrage privirile şi inimile maselor populare şi ale personalităţilor progresiste ale culturii străine."

Un revoluţionar ar putea argumenta că nu are importanţă decăderea (trecătoare a) literelor şi a artei, dacă ea slujeşte radicala transformare a societăţii, care, pe termen lung, va aduce beneficii chiar acestor activităţi superioare. Artiştilor nobili le-a fost adeseori ruşine să se dedice operei lor, gîndindu-se că, poate, chiar în acele momente mureau milioane de copii lăsaţi de izbelişte, mii de bărbaţi şi femei, în epidemiile de ciumă şi inundaţiile din India şi China, mii de muncitori şi studenţi, torturaţi în închisorile politice din trei sferturi de lume. Teza, care în oarecare măsură ar putea fi susţinută onorabil, nu e totuşi a teoreticienilor birocraţiei staliniste. Într-o rezoluţie a Uniunii Scriitorilor Sovietici (septembrie 1946), punctul culminant al unei teribile epurări în lumea literelor, corelată cu aceea dezlănţuită contra teatrului şi a filosofiei, tocmai această poziţie a fost denunţată drept o „teorie dăunătoare şi stupidă". Nu era adevărat că literatura sovietică traversa o epocă proastă: din contră, era „cea mai progresistă (sic!) din lume", după cum declara Comitetul Central al Partidului, cu puţine zile înainte de prompta şi tenebroasa declaraţie a Uniunii Scriitorilor. Cuvintele îi aparţineau chiar sinistrului general-colonel Jdanov şi făceau parte din această pagină:

„Rezoluţia exprimă grava îngrijorare că principalele reviste literare din Leningrad, oraşul-erou, vestit pentru tradiţiile lui revoluţionare şi înaintate, leagănul pe veci al ideilor avansate şi al culturii superioare, au pierdut cu totul contactul cu viaţa poporului sovietic şi au uitat rolul educativ pozitiv pe care îl joacă literatura în statul sovietic. Forţa literaturii sovietice, literatura cea mai progresistă a lumii, stă în faptul că nu are, nu poate avea alte interese, de nici un fel, cu excepţia celor ale poporului, în special ale tineretului, de a răspunde la întrebări, de a inspira curaj oamenilor, încredere în cauză şi hotărîrea de a depăşi toate piedicile. În loc de toate acestea, conţinutul acestor publicaţii a dat dovadă de un spirit dezamăgit şi pesimist, care în nici un caz nu e caracteristic

poporului sovietic, ci, dimpotrivă, trădează influenţa producţiilor celor mai decadente ale culturii burgheze din Occident."

Urmează acuzaţii personale, indicaţii şi măsuri. Uniunea Scriitorilor din Leningrad s-a întrunit imediat şi, după cîteva zile, a luat o hotărîre din care transcriu un fragment semnificativ:

„După luarea la cunoştinţă a raportului lui Jdanov cu privire la Rezoluţia Comitetului Central, scriitorii din Leningrad au afirmat într-o amplă rezoluţie că ei consideră absolut corectă hotărîrea Partidului şi că o sprijină ca program al tuturor scriitorilor din Leningrad... Întrunirea noastră îi cere fiecărui scriitor să-şi consacre întreaga forţă creatoare creării de opere cu cele mai înalte ţeluri şi de mare valoare literară, care să reflecte măreţia victoriei noastre, suflul care stimulează opera de refacere şi construcţie a Socialismului, faptele eroice ale poporului sovietic... Operele noastre trebuie să reflecte, demnă şi vie, imaginea omului sovietic, educat de Partidul Bolşevic, călit în focul Marelui Război de Apărare a Patriei, care îşi consacră toate energiile şi talentul nobilei cauze a construcţiei Socialismului."

Cîteva zile mai tîrziu, pe 4 septembrie, Uniunea a atras atenţia scriitorilor Gladkov, Raitonov, Ivanov, Valeţki şi Sergheiev; scenaristului cinematografic Nelin; altor numeroşi dramaturgi. A criticat poemele lui Pasternak, „care s-au îndepărtat de viaţa poporului şi cărora le lipseşte chiar şi minima înţelegere a perspectivei sociale". I-a criticat poetului Mejerov „bolnăvicioasa admiraţie pentru suferinţă şi mizerie". Şi, în fine, poetului Antokolski, „tendinţele pesimiste".

Rezoluţia se încheie menţionîndu-i pe principalii conducători ai Uniunii şi asigurîndu-l pe Stalin că organizaţia va îndeplini cuvînt cu cuvînt hotărîrile Partidului. Dezbaterea care a precedat comunicatele te face să simţi milă şi ruşine pentru protagoniştii care se umilesc şi se autoacuză, dezvăluind teama aproape a tuturor, servilismul altora şi fanatismul unora care poate că sînt sinceri.

ROMANUL CRIZEI. Acum treizeci de ani, T.S. Eliot a afirmat că genul se sfîrşise cu Flaubert şi Henry James. Într-o formă sau alta, diferiţi eseişti au reluat această judecată funerară.

Se întîmplă că se confundă frecvent transformarea cu decăderea, pentru că noul e judecat cu criteriile care au servit pentru vechi. Astfel, cînd unii susţin că „secolul al XIX-lea e marele secol al romanului", ar trebui să adauge „al romanului din secolul al XIX-lea"; şi, cu aceasta, aforismul lor ar deveni nu numai riguros exact, dar şi complet tautologic.

E destul de ciudată pretenţia de a estima ficţiunea secolului al XX-lea cu canoanele secolului al XIX-lea, un secol în care realitatea descrisă de romancier era la fel de diferită de a noastră pe cît e un tratat de frenologie de un eseu de Jung (din motive analoage). Şi, dacă o clasificare a operelor literare în genuri stricte a fost întotdeauna o sarcină mai curînd menită eşecului, în ce priveşte romanul, încercarea e radical inutilă, căci el e un gen a cărui singură caracteristică e aceea de a fi avut toate caracteristicile şi de a fi suferit toate violenţele.

Romanul secolului al XX-lea nu numai că dă seama de o realitate mai complexă şi mai adevărată decît a secolului anterior, ci a atins o dimensiune metafizică pe care acela nu o avea. Singurătatea, absurdul şi moartea, speranţa şi deznădejdea sînt teme perene ale marii literaturi. Dar e evident că a fost nevoie de criza generală a civilizaţiei pentru ca el să-şi capete teribila valabilitate, la fel cum, atunci cînd o navă se scufundă, pasagerii renunţă la jocuri şi frivolităţi şi înfruntă marile probleme finale al existenţei, care totuşi erau latente în viaţa lor normală.

Romanul de azi, fiind al omului în criză, e romanul celor două mari teme pascaliene. Şi, în consecinţă, nu numai că s-a lansat în explorarea de teritorii pe care romancierii nici nu le bănuiau, ci a şi căpătat demnitate filosofică şi cognitivă.

Cum se poate presupune, oare, că ar decădea un gen cu asemenea descoperiri, cu domenii atît de vaste şi misterioase de străbătut, cu o corespunzătoare îmbogăţire tehnică, cu transcendenţa lui filosofică şi cu ceea ce reprezintă el pentru angoasatul om de azi, care în roman nu numai că îşi vede drama, ci îşi caută şi drumul? Din

contră, cred că e activitatea cea mai complexă a spiritului de azi, cea mai promiţătoare şi integrală în încercarea de a cerceta şi de a exprima drama pe care ne-a fost dat s-o trăim.

CELEBRA *„TRANCHE DE VIE"*. Sub influenţa spiritului ştiinţific, mulţi scriitori şi-au propus să pună pe hîrtie segmente de realitate, procedînd cu obiectivitatea cu care geograful descrie Podişul Pamirului.

Pe lîngă naivă, încercarea era şi înşelătoare. Căci, dacă e posibil să descrii un segment dintr-o realitate moartă sau statică, pretenţia de a descrie unul dintr-o realitate vie şi coerentă la infinit e mortală. Un scriitor prost sau un începător poate cădea în tentaţia de a include o scrisoare de dragoste autentică într-un roman, cu rezultatul că ea va părea falsă, fiind ruptă de complicata magie care în viaţa reală era suportul şi conturul ei. Realitatea unde trăiesc fiinţele umane, şi chiar singura realitate exterioară care îi preocupă mult pe naratori, e infinită, are rădăcini care merg în toate direcţiile, suferă reflexul tuturor luminilor şi al efectelor celor mai îndepărtate cauze: orice tăietură falsifică în mod automat. Astfel încît presupuşii realişti erau nişte nerealişti din specia cea mai ciudată. Paradoxul creaţiei romaneşti constă în faptul că scriitorul trebuie să ofere într-o operă care e obligatoriu finită o realitate care, fatalmente, e infinită. Pentru a izbuti, el nu poate recurge la tăieturi, ci la recreare; şi trebuie să procedeze asemenea falselor perspective de care se folosesc scenografii, care sînt false tocmai ca să dea senzaţia de adevăr.

REALISMUL SOCIALIST, FORMĂ A IDEALISMULUI. Herbert Read spune, pe bună dreptate, că problema pe care o ridică realismul socialist e falsă, căci nu există decît două forme de artă: bună şi proastă. Arta bună e întotdeauna sinteza dialectică a realului cu irealul, a raţiunii cu imaginaţia. Ignorînd contradicţia, vrînd să o forţeze doar în favoarea uneia din antinomii, realismul socialist încetează să mai fie dialectic şi revine la un soi de idealism. Încearcă să impună artei un obiectiv intelectual şi doctrinar. Pe de altă parte, scopul de a ajunge la mase şi de a face propagandă are

rezultatul previzibil: abia dacă se realizează o artă de afiş, şi de afiş în cel mai rău sens al naturalismului.

ARTISTUL ŞI LUMEA EXTERIOARĂ. Spunem „scaun" sau „fereastră", sau „ceasornic", cuvinte care desemnează simple obiecte din lumea rigidă şi indiferentă care ne înconjoară, şi totuşi transmitem o dată cu ele ceva misterios şi greu de definit, ceva ca o cheie, ca un mesaj patetic dintr-o regiune profundă a fiinţei noastre. Spunem „scaun", dar nu vrem să spunem „scaun", şi sîntem înţeleşi. Sau, cel puţin, ne înţeleg cei cărora le e destinat în secret mesajul criptic, care trece nevătămat prin mulţimi indiferente sau ostile. Aşa că perechea de galenţi, vela, scaunul, nu vor să spună nici galenţi, nici velă îngălbenită, nici scaun de pai, ci eu, Van Gogh, Vincent (mai ales Vincent): neliniştea mea, angoasa mea, singurătatea mea; aşa că sînt, mai curînd, autoportretul meu, descrierea neliniştilor mele celor mai profunde şi mai dureroase. Folosindu-se de obiecte exterioare şi indiferente, din lumea rigidă şi rece din afara noastră, care poate că exista dinaintea noastră şi care foarte probabil că va continua să existe cînd noi vom fi murit, ca şi cum obiectele nu ar fi decît trecătoare şi tremurînde punţi (ca vorbele pentru poet) pentru trecerea peste prăpastia care se deschide între unu şi univers; ca şi cum ar fi simbolurile acelui ceva profund şi ascuns pe care îl reflectă; indiferente, şi obiective, şi cenuşii, pentru cei care nu sînt în stare să înţeleagă cheia, dar calde, şi tensionate, şi pline de o tainică intenţie, pentru cei care o cunosc. Pentru că, în realitate, obiectele zugrăvite nu sînt universurile universului indiferent, ci obiecte create de o fiinţă solitară şi deznădăjduită, dornică de comunicare, şi care face cu ele ce face sufletul cu trupul: le impregnează cu năzuinţele şi sentimentele lui, se manifestă prin zbîrcituri, strălucirea ochilor, a surîsului din colţul buzelor; ca un spirit care încearcă (cu disperare) să se manifeste prin trupul străin, şi uneori în mod grosolan străin, al unei femei medium isterice.

MARELE MARTOR. Imensa majoritate scrie pentru că e în căutarea celebrităţii şi a banilor, ca să se distreze, pentru că pur şi simplu are această îndemînare, pentru că nu rezistă vanităţii de a-şi vedea numele tipărit.

De aceea sînt importanţi doar puţini: cei care simt nevoia obscură, dar obsedantă, de a da mărturie despre drama, nefericirea, singurătatea lor. Sînt *martorii*, adică *martirii* unei epoci. Sînt oamenii care nu scriu cu uşurinţă, ci cu sfîşiere. Sînt indivizii de pe sensul interzis, teroriştii sau în afara legii.

Oamenii aceştia visează întrucîtva visul colectiv. Dar, spre deosebire de coşmarurile nocturne, operele lor revin din tenebroasele regiuni unde s-au adunat şi în chip sinistru s-au alimentat, sînt ex-presiune sau presiune asupra lumii viziunilor infernale; moment cînd ea se transformă într-o încercare de eliberare a creatorului însuşi şi a tuturor celor care, ca hipnotizaţi, se supun impulsurilor şi ordinelor ei secrete. De aceea, opera de artă are nu numai valoare testimonială, ci şi putere cathartică, tocmai pentru că exprimă neliniştile cele mai profunde ale creatorului şi ale oamenilor care îl înconjoară.

Nimic mai greşit, aşadar, decît să-i ceri literaturii să dea mărturie despre social şi politic. Să scrii în mare, pur şi simplu *este*, fără alte atribute. Căci, dacă e profund, artistul dă în mod inevitabil mărturie despre el, lumea în care trăieşte şi condiţia umană a omului din vremea lui şi circumstanţa lui. Şi, dat fiind că omul e un animal politic, economic, social şi metafizic, în măsura în care documentul autorului e profund, va fi (direct sau indirect, tacit sau explicit) şi un document despre condiţiile existenţei concrete în timpul şi locul său.

A SPUNE ADEVĂRUL ŞI TOT ADEVĂRUL.

„La chose la plus difficile, quand on a commencé d'écrire, c'est d'être sincère. Il faudra remuer cette idée et définir ce qu'est la sincérité artistique. Je trouve ceci, provisoiremente: que jamais le mot ne précède l'idée. Ou bien: que le mot soit toujours nécessité par elle; il faut qu'il soit irrésistible, insupprimable, et de même pour la phrase, pour l'oeuvre tout entière. Et pour la vie entière de l'artiste, il faut que sa vocation soit irrésistible; qu'il ne puisse pa ne pas écrire." (Gide)

CEALALTĂ MESERIE A SCRIITORULUI. Dacă pentru opera noastră primim bani, e bine. Dar să scrii pentru a cîştiga bani e o mîrşăvie. Această mîrşăvie se plăteşte cu ticălosul produs astfel conceput.

DIN NOU DESPRE LITERATURĂ ŞI FENOMENOLOGIE. Într-o societate dominată de spiritul religios, cum era Europa medievală, totul e influenţat, într-un fel sau altul, de religie. În secolul al XIX-lea, tot ce făcea sau gîndea omul a suferit influenţa spiritului ştiinţific; şi chiar un analfabet care nu putea să înţeleagă ecuaţiile lui Maxwell trăia, într-un fel sau altul, „în mod ştiinţific".

Răspîndirea manierelor sau a formelor prestigioase pînă în regiuni care nu au nici o legătură cu ambianţa în care ele s-au născut în mod legitim sau necesar e un fenomen inevitabil. Să luăm, de pildă, liniile aerodinamice, care sînt rodul progresului tehnic al navelor şi al avioanelor, din necesitatea de a mări viteza cu rezistenţă minimă; de la aceste corpuri mobile liniile aerodinamice s-au propagat la obiecte perfect statice, cum sînt telefoanele şi fotoliile.

Ceva asemănător s-a petrecut cu literatura: obiectul ei a fost întotdeauna omul cu pasiunile lui (nu există romane nici despre mese, nici despre animale, căci romanul unui cîine se face, pentru a se vorbi indirect despre condiţia umană). Dar, ciudată idee, s-a vrut făcut după normele ştiinţei, care ordonă tocmai să te lipseşti de ce-i omenesc. Socrate recomanda să nu se aibă încredere în trup şi în patimile lui, dar îşi propunea, în orice caz, să caute Adevărul cu majusculă, un adevăr abstract care avea să culmineze în catedrala hegeliană; ar fi fost însă o nesăbuinţă să-i facă aceeaşi recomandare şi lui Euripide. Dar aşa ceva a păţit romancierul din secolul trecut, aducînd astfel tribut seniorului feudal care domina totul. Avînd pretenţia să fie la fel de obiectiv ca omul de ştiinţă, scriitorul se situa sau încerca să se situeze (pentru că, din fericire, tot acest aparat impunător nu era mai mult decît oarecum aparent) în afara personajelor lui, descriindu-le pe ele şi circumstanţa în care acţionau ca un observator atoateştiutor aşezat pe o înălţime panoptică. Şi astfel, într-un roman de Balzac, un peisaj e descris aproape cum ar fi putut-o face un geograf şi un geolog:

„Mănăstirea a fost construită la un capăt al insulei şi în punctul cel mai înalt al stîncii care, ca efect al unei mari revoluţii a planetei, e tăiată exact deasupra mării şi are muchiile dure ale planurilor uşor roase la nivelul apei, dar oricum de netrecut. În rest, stînca e protejată de orice atac de stîncile subacvatice primejdioase, care se prelungesc pînă departe şi peste care dansează valurile Mediteranei."

Să comparăm acest mod de a vedea realitatea cu cel al Virginiei Woolf, observată chiar dinspre subiectul pur:

„În centrul golfului era o pată întunecată. Era o navă. Da, a înţeles asta după o secundă. Dar a cui era, oare?... Dimineaţa era atît de frumoasă, încît, cu excepţia clipei cînd în cîte un loc se ridica cîte un suflu de aer, marea şi cerul păreau făcute din aceeaşi ţesătură, ca şi cum velele ar fi fost înfipte în înaltul cerului sau norii ar fi căzut în apă."

Procedeul ajunge la ultima-i instanţă în modul fenomenologic al lui Sartre:

„E în cămaşă, cu bretele mov. Şi-a suflecat-o pînă mai sus de coate. Bretelele abia de se mai văd pe pînza azurie; sînt şterse, cufundate în albastru, dar umilinţa le e falsă; în realitate, nu-mi îngăduie să le uit, mă irită cu îndărătnicia lor de berbeci, de parcă, mergînd spre violet, s-ar fi oprit la mijlocul drumului fără să renunţe la pretenţii. Îţi fac poftă să le spui: haide, făceţi-vă violete şi să terminăm odată. Dar nu, ele rămîn în suspans, încăpăţînate într-un efort neterminat. Adeseori, albastrul care le înconjoară lunecă peste ele şi le acoperă cu totul; o clipă nu le mai văd. Dar e un val, repede, albastrul se şterge parţial şi văd reapărînd ostroave de un mov şovăielnic, care cresc, se împreună şi reconstruiesc bretelele. Vărul Adolphe nu are ochi; pleoapele lui umflate şi strînse abia de se deschid un pic deasupra albului etc."

E evident că, departe de a fi fals, în artă, acest extrem subiectivism e singurul adevărat; căci tot restul e conjectură şi problemă. Ştiinţa aspiră la obiectivitate, deoarece caută adevărul obiectului. Pentru roman, în schimb, realitatea e totodată obiectivă şi subiectivă, în afara şi înăuntrul subiectului, şi aşa e mai integrală decît cea ştiinţifică. Chiar în ficţiunile cele mai subiective, scriitorul nu se

poate lipsi de lume; şi chiar în cea mai pretins obiectivă, subiectul se manifestă în fiece clipă.

„OBIECTIVITATEA“ LUI KAFKA. Ar merita să se examineze fenomenul în care un soi de rece obiectivitate expresivă, amintind uneori de raportul ştiinţific, dezvăluie totuşi un subiectivism tot atît de extrem precum acela al viselor. Alt contrast eficace: el îşi descrie lumea iraţională şi tenebroasă într-un limbaj coerent şi clar.

ATRIBUTELE ROMANULUI. Pentru teoreticienii totalitari ca Robbe-Grillet, e roman numai ce s-a construit în conformitate cu toate canoanele propriilor lor naraţiuni. Dacă ar fi corect, în jur ar rămîne, ca o faună solitară şi neajutorată, ca nişte monştri pe care nimeni nu-i vrea nici în ogrăzi, nici la grădinile zoologice, apatrizi ai artei şi ai spiritului, o imensă cantitate de opere care *nu ar reprezenta nimic*. Căci se poate ca *Don Quijote* să nu fie roman, dar nu-i nici catedrală sau taur.

A fost întotdeauna o mare tentaţie să ocupăm o (relativă) poziţie personală şi să decretăm ceva absolut. Dar la acest nivel al bizantinei discuţii ar trebui să facem ca Husserl, într-o asemănătoare şi sterilă situaţie filosofică, punînd între paranteze interminabile dileme, practicînd o sănătoasă *epojé* şi limitîndu-ne la simpla descriere a fenomenului roman: aşa cum e, aşa cum îl arată istoria şi nu aşa cum şi-l imaginează, culminînd în propria-i operă, fiecare dintre noi, din vanitate sau miopie, sau din ambele odată. Din analiza atributelor sale, conchidem că romanul:

1. E o istorie (parţial) fictivă. Căci în *Război şi pace* există şi istorie adevărată.

2. E un tip de creaţie spirituală unde, tot spre deosebire de ştiinţă sau filosofie, ideile nu apar în stare pură, ci împletite cu sentimentele şi pasiunile personajelor.

3. E un tip de creaţie unde, tot spre deosebire de ştiinţă şi filosofie, nu se încearcă să se demonstreze nimic: romanul nu demonstrează, ci arată.

4. E o istorie (parţial) inventată, unde apar fiinţe umane, numite „personaje“; deşi se conformează epocii, gustului şi mentalităţii epocii lor, personajele sau caracterele, merg de la fiinţe corporale şi solide,

care seamănă mult cu acelea pe care le vedem pe stradă, la indivizi transparenţi, desemnaţi uneori prin iniţiale misterioase, care par să fie numai purtătorii anumitor idei sau stări psihologice (Kafka).

5. E, în fine, o descriere, o cercetare, o analiză a dramei omului, a condiţiei şi a existenţei lui. Căci nu există romane despre obiecte sau animale, ci, invariabil, romane despre oameni.

În afara acestor caracteristici, nu cred că s-ar mai putea adăuga ceva important, ci numai îmbîrligate şi arogante definiţii în stilul lui Robbe-Grillet. După care nu am putea considera drept adevărate sau bune romanele lui Tolstoi, Cervantes, Dostoievski, Thomas Hardy, Melville, Proust, Joyce, Faulkner, Malraux, Kafka. În acest caz, deşi poate că ar fi cam dur pentru autoritarul scriitor francez, trebuie să-i spun că prefer să rămîn cu aceste romane vinovate şi nu cu cele nepoluate, construite de el.

NATURA E CEVA TRIST. Aşa cum spune Whitehead, natura e ceva trist, fără culori, sunete şi arome: toate aceste atribute sînt pur omeneşti. Imaginea noastră despre lume e radical (dar de ce să o evităm?) şi inevitabil subiectivă, şi fiecare creează culori şi muzici, grosolane sau delicate, complexe sau simple, după propria sensibilitate, imaginaţie şi talent.

SCRIITORI ÎN SERIOS.

> „Nu-i place Mérimée tocmai pentru acele haruri care fac din el un «artist ales». Simţi că e un om care ignoră toată seriozitatea ambianţei, refuză să se angajeze, decupează tablouri multicolore dintr-o falsă societate împrumutată. Schimbă mediile ca pe haine. Nu ştie să trăiască drama omului în mediul său, şi chiar tragic e după ureche, prin presupunere, dar îi lipsesc rădăcinile înfipte în pămînt (Carmen). Exact contrariul lui Stendhal, care trăieşte societatea epocii lui cu patima unui fanatic şi a unui demon consacrat.“ (Pavese)

LIBERTATEA AUTORULUI. În *Portretul*, Stephen Dedalus ne spune că „personalitatea artistului, la prima vedere strigăt şi cadenţă, şi apoi naraţiune fluidă şi ondulată, dispare din pur rafinament, se

depersonalizează, ca să spunem aşa... Ca un zeu al creaţiei, artistul rămîne invizibil înlăuntrul sau dincolo de sau deasupra operei sale, fiind subtil şi indiferent în afara vieţii, făcîndu-şi unghiile".

Romanul ar trebui să fie o epică modernă şi, ca orice epică, ar cere dispariţia totală a naratorului.

Ce iluzie! Din ce ştiu despre viaţa lui Joyce, atît *Portretul,* cît şi *Ulise* nu sînt decît proiecţii sentimentale, ideologice şi filosofice chiar ale lui Joyce, ale propriilor pasiuni, ale dramei sau ale tragicomediei lui personale.

TRIPLUL EFECT AL CRIZEI ASUPRA LITERATURII. În toiul dezastrului şi al luptei, cufundaţi într-o realitate care scrîşneşte, prăbuşindu-se în lungul unor formidabile fisuri, artiştii se împart în cei care înfruntă haosul cu mult curaj, făcînd o literatură care descrie condiţia umană în prăbuşire, şi cei care, de teamă sau de silă, se retrag în turnurile de fildeş sau evadează în lumi fantastice. Ca efect al ambelor atitudini, proliferează modalităţile tehnice: într-un caz, provocate de necesitatea urgentă de a explora şi de-a descrie abisurile care se cască în catastrofă, care nu pot fi nici străbătute, nici exprimate cu vechile instrumente; şi, în cazul contrar, de tendinţa pe care o manifestă orice literatură preţioasă către căutări pur formale.

Nu trebuie să credem totuşi că toate cele trei mişcări vor rămîne străine una de alta. Din contră, ele apar profund unite şi nu e de mirare că, brusc, o tehnică inventată de aceşti bijutieri de cabinet a servit altei rase de artişti la coborîrea în propriile abisuri.

PURITATE, ETERNITATE ŞI RAŢIUNE. Sîntem imperfecţi, trupul nostru e slab, carnea e muritoare şi coruptibilă. Dar tocmai de aceea aspirăm la ceva care să nu aibă această nefericită precaritate: un gen de frumuseţe care să fie perfectă, o cunoaştere care să fie valabilă pentru totdeauna şi pentru toţi, nişte principii etice care să fie absolute. Ridicîndu-se pe labele din spate, ciudatul animal părăseşte pentru totdeauna fericirea zoologică şi inaugurează nefericirea metafizică ce rezultă din dualitatea lui: foamea nesăbuită de eternitate într-un trup mizerabil şi muritor.

Atunci încep întrebările: există, oare, ceva etern dincolo de lumea noastră trecătoare şi în perpetuă schimbare? Şi, dacă există, cum putem ajunge la el, prin ce intermediar, graţie cărei formule magice? În Occident, chiar grecii şi-au pus problema şi i-au găsit soluţia în matematici. Desigur, pînă şi puternicele piramide faraonice ridicate cu sîngele şi lacrimile a mii de sclavi, abia de sînt palide simulacre ale veşniciei, dărîmate, în cele din urmă, de uraganele şi nisipurile deşertului; dar imponderabila piramidă matematică, care le serveşte de model, rămîne imună în faţa puterii distructive a timpului. Dacă peisajul din faţa ochilor noştri are culori schimbătoare, după ora şi locul de unde-l contemplăm, dacă tot ce intră prin simţurile noastre e schimbător şi supus discuţiei, colorat de stările noastre sufleteşti şi deformat de pasiunile noastre, e relativ şi radical subiectiv, teorema pe care o demonstrăm e, în schimb, valabilă pentru toţi, aici, în Grecia, sau acolo în Persia, indiferent dacă e demonstrată în limba noastră sau în orice altă limbă reală sau inventată, dacă sîntem posedaţi de furie sau indiferenţi la adevărul acesta sau la oricare altul.

De la Pitagora, grecii au observat acest fapt extraordinar, uimitor de cum reflectăm un pic, şi au conchis, desigur, că matematica arăta drumul secret care, prin pădurea întunecată a senzaţiilor noastre, fiind ghidaţi doar de raţiune şi avînd drept unic ajutor gîndirea pură, ne conduce de la confuza lume care suscita scepticismul lui Heraclit la universul etern al adevăratei realităţi. Aşa a apărut la poporul elen prestigiul gîndirii ca instrument de cunoaştere, care avea să dăinuie în Occident de-a lungul a aproape două mii cinci sute de ani de războaie, invazii, prăbuşiri şi jafuri.

Pînă cînd filosofi care par să facă literatură şi scriitori care par să facă filosofie l-au negat.

COMUNICAREA PRIN ARTĂ. Berdiaev spune că eul face eforturi să rupă singurătatea pe diferite căi: cunoaştere, sex, iubire, prietenie, viaţă socială, artă. Şi adaugă că, deşi e adevărat că singurătatea se atenuează, nici unul dintre aceste mijloace nu poate să o învingă definitiv, pentru că toate duc la obiectivare, iar eul nu poate ajunge la celălalt eu decît printr-un act de comuniune interioară.

La capătul fiecăruia dintre drumuri, el găseşte obiectul implacabil, societatea obiectivată.

Cît priveşte arta, nu mi se pare nimerită: Tu-ul (contemplator) ajunge la Eul (artist) *prin* obiectul artistic, nu *în* obiectul artistic. Ca şi cititor al lui *Roşu şi negru,* eu pătrund chiar în intimitatea lui Stendhal, iar el pătrunde într-a mea, ca scriitor. Poate că s-ar putea spune ceva asemănător despre iubire, considerînd că ea e un obiect artistic. În cazul acesta, „cristalizarea" stendhaliană ar fi formarea acestui obiect.

ROMANUL-ŞARADĂ. Nevoia de a oferi o viziune totală a Dublinului îl obligă pe Joyce să prezinte fragmente care nu păstrează între ele o coerenţă nici cronologică, nici narativă, segmente dintr-o complicată şi ambiguă şaradă; dar dintr-o şaradă care niciodată nu va fi complet lămurită, căci multe segmente vor lipsi, altele vor rămîne în neguri sau abia de se vor întrezări. Acesta nu e un joc arbitrar menit să-i uimească pe cititori, ci este chiar ceea ce se întîmplă în viaţă: vedem o persoană vreme de o clipă, apoi alta, contemplăm un pod, ni se povesteşte ceva despre un cunoscut sau un necunoscut, auzim resturile dislocate ale unui dialog; şi cu aceste fapte, actuale în conştiinţa noastră, se amestecă amintirile altor fapte trecute, vise şi gînduri diforme, proiecte de viitor. Romanul care oferă viziunea sau imaginea acestei realităţi confuze e *realist* în cel mai bun sens al cuvîntului.

ARTISTUL ÎN LUME. Cam pe cînd scria *Madame Bovary,* Flaubert nota în *Corespondenţa* sa:

> „Cînd scrii, e delicios să nu fii tu însuţi, ci să circuli prin toată creaţia la care se face aluzie. Astăzi, de pildă, fiind bărbat şi femeie împreună, amant şi iubită totodată, m-am plimbat călare printr-o pădure, în după-amiaza de toamnă, pe sub frunze îngălbenite; eu eram caii, frunzele, vîntul, vorbele care se spuneau şi soarele roşu care-i făcea să-şi închidă pe jumătate pleoapele, sufocaţi de iubire."

ASPECTE ALE IRAŢIONALISMULUI ÎN ROMAN. Critici care prelungesc mentalitatea raţionalistă a secolului trecut clevetesc împotriva ininteligibilelor romane ale zilelor noastre. Dar, pe lîngă că opera de artă nu are de ce să fie inteligibilă (ce „vrea să spună" o simfonie de Mozart?), în cazul romanului e o impertinenţă să

ceri o ordine intelectivă, proprie logicii şi ştiinţei, deoarece fiinţele umane nu au ce face nici cu principiul de identitate, nici cu cel de contradicţie. Iraţionalismul e aşadar un atribut specific romanului şi un indiciu indispensabil realităţii.

Dar trebuie să distingem variante. La Kafka, judecăţile au rigoare sintactică, există coerenţă între subiect şi predicat; dar coerenţa nu merge dincolo de frază, căci nu există continuitatea raţionamentului, ci continuitatea sau „logica" proprie visurilor: determinismul inteligibil a fost înlocuit de altul, misterios sau supranatural. La Joyce, iraţionalismul ajunge chiar pînă la judecată, căci în unele momente dispare concordanţa dintre subiect şi predicat: limbajului logic îi urmează cel sintactic. Faulkner, care scrie *Zgomotul şi furia* sub directa influenţă a lui Joyce, foloseşte această tehnică pentru a încerca realismul absolut (departe de practica irealismului pe care o bănuiesc entuziaştii naturalismului fotografic), căci numai prin această tehnică se pot descrie aproximativ viziunile despre lume ale unui idiot, ale unei fiinţe pentru care Universul e un conglomerat de miresme, alte viziuni trecătoare şi arome: un univers haotic şi contingent.

ROMANCIERI ŞI REVOLUŢII. Scriitorul de ficţiuni profunde e, în fond, un antisocial, un rebel şi, de aceea, e adeseori tovarăşul de drum al mişcărilor revoluţionare. Dar, cînd revoluţiile triumfă, nu e ciudat să redevină rebel.

ARTĂ ŞI SOCIETATE. E inevitabil ca, într-un fel sau altul, arta să aibă legătură cu societatea, căci e făcută de om, iar omul (chiar dacă e un geniu) nu e izolat: trăieşte, gîndeşte şi simte legat de propria-i circumstanţă.

Dar acest „într-un fel sau altul" implică un tip de legătură infinit mai complexă şi subtilă decît vestita „reflectare". După această doctrină, care are pretenţia că e realistă, dar care, în realitate, e fantastică, arta e reflectarea societăţii în care apare. Şi, în cazurile cele mai caricaturale, ajunge să afirme că reflectă situaţia economică şi de clasă. Doctrinarii care obişnuiesc să se intituleze marxişti nu s-au gîndit, după cum se pare, că, dacă această teorie ar fi corectă, nici

chiar marxismul n-ar avea explicaţie: el e creaţia intelectualului burghez Karl Marx care trăia, alături de colaboratorul său, industriaşul Engels, într-o tipică societate burgheză, fiind moştenitorii, conştienţi şi orgolioşi, ai unei mari culturi burgheze; şi cum ar fi putut ei, oare, să inventeze sau să descopere teoria revoluţiei proletare?

Nu pare că o astfel de caricatură ar putea fi luată în serios. Dar e totuşi valabilă, face zilnic analize, emite recomandări, formulează acuzaţii. Chiar Lenin îi spunea lui Gorki, despre Tolstoi, că „niciodată nu fusese mujicul mai profund descris pînă la sosirea acestui conte". Lecţie care nu pare totuşi să-i fi servit nici măcar lui Gorki însuşi, căci el a inventat vestitul realism socialist.

Există, fără îndoială, o legătură între artist şi mediul lui, şi e clar că Proust nu s-ar fi putut forma într-un trib de eschimoşi. Adeseori legătura e netă, ca acea dintre apariţia clasei burgheze şi a proporţiei şi a perspectivei în pictură. Dar această legătură e, în majoritatea cazurilor, mult mai complexă şi, mai ales, contradictorie, căci artistul e în general o fiinţă disconformă şi antagonistă, şi, în mare măsură, tocmai ostilitatea faţă de realitatea pe care i-a fost dat să o trăiască îl face să creeze altă realitate în arta lui, care, din motive asemănătoare, e diferită de ea ca somnul de viaţa diurnă. Omul nu e un obiect pasiv şi, ca atare, nu se poate mărgini la reflectarea lumii: el e o fiinţă dialectică şi (aşa cum dovedesc visele lui), departe de a o reflecta, îi ţine piept şi o contrazice. Acest atribut general al omului apare cu mai isterică pregnanţă la artist, individ în general anarhic şi antiocial, visător şi neadaptat.

Dar altfel, cum să explicăm atîtea contradicţii? În înseşi saloanele secolului al XVIII-lea, oameni care aparţineau chiar acestei societăţi rafinate şi decadente, scriitori admiraţi şi sărbătoriţi au creat cărţi care au pregătit chiar distrugerea acelei societăţi. Şi nici măcar în mod coerent, nici măcar reuniţi într-o grupare definită, ci în mişcări foarte opuse una alteia, cum sînt naturalismul lui Rousseau şi raţionalismul ştiinţific al enciclopediştilor.

Are loc apoi Revoluţia şi arta care trebuie să o reprezinte oficial e pictura reacţionară şi neoclasică a lui David, o artă care va sfîrşi în mod ridicol, cu vestitele lui căşti de pompier. O artă superficială, ca

oricare artă conformistă şi oficială. Pe cînd creaţia marilor şi adevăraţilor artişti va fi, ca întotdeauna, refractară şi eretică. Literatura, mai ales literatura, se opune societăţii: în epocile teocratice e adeseori anticlericală, cum o demonstrează unele *fabliaux* din Evul Mediu; şi, invers, niciodată nu se scrie o literatură atît de profund religioasă ca în epocile laice. Să ne gîndim la calitatea literaturii catolice din Franţa Celei de A Treia Republici sau din Anglia protestantă de azi.

Matthew Arnold semnala deja că, în epoci de convenţionalism şi uscat raţionalism, învinge pînă la urmă nevoia de pasiune, efuziune şi relief; şi reciproc. Iar Erich Kahler arată cum, ori de cîte ori e dus pînă la ultimele lui consecinţe în istoria omenirii, acest principiu se întoarce împotriva sa.

Pe de altă parte, societatea funcţionează precum ceva mult mai complicat decît simpla stratificare în clase de sorginte economică. Admiţînd că, la un moment dat, există nobilime, burghezie şi proletariat, chestiunea artei se complică infinit ca o consecinţă a mai multor factori.

Grupurile verticale. Pe cînd adepţii reflectării ţin seama doar de clasele orizontale, aceste grupări au o mare pondere în producerea, tipul şi tonalitatea artei. Aceste sectoare, de vîrstă sau religie, de sex sau temperament, care străbat societatea de sus în jos, au un efect decisiv asupra creaţiilor atît de subtile ale sufletului omenesc, care reacţionează nu numai în conformitate cu problemele economice, ci şi cu neliniştile proprii vîrstei sau sexului, cu preocupările religiei sau ale moralei lor etc. Lalo şi alţi sociologi au observat că, de pildă, copiii sînt în general conservatori în artă. Teatrul de păpuşi şi marionete perpetuează personajele vechii comedii italiene; fabulele şi poveştile sînt vestigii ale vechilor mituri; jocurile lor sînt foarte vechi şi universale (un copil din Tibet se joacă cu aceleaşi pietricele şi reguli ca micuţul argentinian care în copilăria mea juca „dinenti"), iar instrumente vechi ca sarbacana, praştia sau arcul continuă să-şi păstreze prestigiul alături de mitraliere; muzica păstrează instrumente arhaice, ca toba şi zbîrnîitoarea.

Sînt conservatori, deşi din alte motive, şi bătrînii, oamenii de la ţară şi grupările religioase; de aceea, preoţii noştri continuă să se

îmbrace ca în Evul Mediu şi imensa majoritate a bisericilor noastre continuă să fie construite în stil romanic sau gotic.

Sînt, în schimb, revoluţionari adolescenţii, tinerii, unele tipuri de adulţi (nevrotici, ranchiunoşi, inadaptaţi, neliniştiţi, săraci).

Alături de grupurile conservatoare şi revoluţionare stau *propagandiştii:* călugări, negustori, naţiuni colonizate, secte artistice, rase migratoare, precum evreii. Astfel, în cazul goticului, extinderea a fost opera episcopilor cistercieni şi a studenţilor de la Universitatea din Paris. La fel, mahomedanii au transformat arhitectura Indiei, adăugînd minaretul şi cupola în formă de bulb. Cum să explicăm aceste obiecte sau modalităţi ale artei numai prin realitatea economică a unei naţiuni? Influenţa religiei asupra artei e îndeobşte mult mai puternică decît aceea a oricărui factor social: interdicţia musulmană de a reprezenta divinitatea le-a luat posibilitatea unei plastici precum cea a catolicilor, dar i-a împins, în schimb, spre arabesc şi arhitectură: în Olanda, dintr-un motiv asemănător, artistul pictor s-a dedicat peisajului şi portretului burghez; şi e probabil, după părerea mea, că, smulgîndu-i artistului o mare parte dintre neliniştile expresive, interdicţia luterană cu privire la imagini să fi fost cauza, sau una dintre cauzele, deosebitei dezvoltări a muzicii, începînd cu Reforma.

O altă complicaţie care nu are de-a face cu clasele e cea a *transfuziilor culturale,* fie prin cucerire sau război, prin comerţ sau emigraţie, fie, în sfîrşit, prin sosirea unei religii prestigioase într-un teritoriu nou. O infinitate de creaţii, unele de enormă importanţă şi vigoare, se datorează acestui gen de transfuzii: muzica neagră din America, cu sinteza ei de corale luterane, cîntece scoţiene sau irlandeze şi veche tradiţie africană, e un exemplu semnificativ. În unele cazuri, cultura e rănită de moarte, cum se vede în comunităţile brutal cucerite prin sordida colonizare europeană, cu articolele ei de bazar şi ţesăturile produse în masă de metropolă. Dar, în general, se produce hibridarea şi, la fel cum europenii intră în Africa, africanii intră în Europa, arta neagră fiind subtil injectată în cultura cuceritorilor.

Pe lîngă influenţele exercitate de grupurile verticale, pe lîngă factorii temperamentali, proprii fiecărui individ şi care pot apărea în orice clasă socială, în artă mai există o forţă intrinsecă şi care nu

are decît o mică legătură cu societatea: operează în ea oboseala şi capriciul. Ca modele de îmbrăcăminte, multe dintre înnoirile ei se datorează epuizării psihice, lehamitei, plăcerii unice de a fi contra generaţiei anterioare sau a unor duşmani puternici chiar din artă, frivolităţii, resentimentului, vicleniei, simplului gust al schimbării. Şi, din motive asemănătoare celor care îl fac pe un copil să se simtă mai aproape de bunicul decît de tatăl său, în virtutea acestor resentimente succesive, Proust nu vine din Balzac, ci din Saint-Simon.

În fine, „durata artistică" nu coincide nici cu cea astronomică, nici cu cea socială, nici cu cea psihologică, cu excepţia cazurilor excepţionale: oda pindarică a fost consecinţa jocurilor naţionale, dar a dispărut chiar dacă ele au dăinuit. Culmea, durata nu e aceeaşi în diferite arte, chiar dacă s-au născut odată şi dintr-un impuls comun: templul grec (atît din cauza spiritului conservator al religiilor, cît şi din pricini materiale şi fizice) nu s-a schimbat în aproape un mileniu şi de aceea e mai uşor să mergi pe urma marilor cicluri din arhitectură decît din pictură sau literatură, unde e mai vizibilă şi mai operantă lupta generaţiilor sau a şcolilor.

Căutăm deci zadarnic paralelisme înguste între artă şi organizarea socială a vremii sale. Chiar presupunînd că pe artist l-ar influenţa condiţiile economice sau de clasă, influenţa e adeseori inversă şi, în plus, asupra spiritului lui se exercită simultan influenţa tradiţiei, a operelor sau a formelor altei culturi rivale, ori învingătoare, ori paradigmatice, temperamentul creatorului, vîrsta şi crizele lui personale, religia sau filosofia lui, oboseala sau entuziasmul, resentimentele bisericuţei din care face parte.

DIN NOU DESPRE ARTĂ ŞI STRUCTURĂ ECONOMICĂ. Să luăm cazul cel mai favorabil pentru cei care îşi închipuie că arta e reflectarea structurii economice: Renaşterea. Se ştie cum apar, începînd din secolul al XII-lea, comunele şi, cu ele, o nouă clasă dominată de calcul. Şi se mai ştie şi cum se impune mentalitatea ei în toate manifestările spiritului, pînă ajunge la pictură cu perspectiva şi proporţia. Şi totuşi cîte complicaţii! În plină Renaştere deja, să comparăm *Cina* lui Leonardo cu tumultuoasa realizare a lui Tintoretto

pe aceeaşi temă. Sau nemăsurata artă gotică a comunelor franceze sau germane cu arta clasică a italienilor, în pofida asemănătoarei structuri economice. Mai mult, în acelaşi oraş, chiar printre aceiaşi oameni, ce are comun arta sfîşiată şi angoasată a lui Michelangelo cu spiritul realist şi calculat al burghezilor care îl înconjoară? Şi, chiar la acelaşi creator, în fine, în virtutea eternei lupte dintre impulsul dionisiac şi forma apolinică, pe care o simte orice mare artist, cum să explicăm, prin structurile economice sau sociale, care continuă să fie aceleaşi, contrastul dintre operele sever clasice ale aceluiaşi Michelangelo şi crizele lui baroce sau între romanticul şi misticul Donatello din San Giovannino şi clasicul din Gattamelata?

CELUI CARE VA SCRIE.

> „Să fi scris ceva care te lasă ca puşca cu care s-a tras şi mai vibrează şi fumegă încă, să te fi golit cu totul de tine însuţi, căci ai tras nu numai ce ştii despre tine, ci şi ce bănuieşti şi presupui, cutremurări, fantasme şi viaţa ta inconştientă, să o fi făcut cu neostoit efort şi tensiune, cu constantă precauţie, cutremurări, bruşte descoperiri şi eşecuri, şi să o fi făcut aşa încît toată viaţa să ţi se concentreze într-un punct dat şi să-ţi dai seama că totul e ca şi cum n-ar fi, dacă nu-l primesc şi nu-i dau căldură un semn omenesc, o vorbă, o prezenţă; şi să mori de frig, să vorbeşti în deşert, să stai singur ziua şi noaptea ca mortul.“ (Pavese)

SOFISME DESPRE LITERATURA POPULARĂ. Norodul de azi nu e proaspătul şi virginalul izvor al întregii înţelepciuni şi al întregii frumuseţi pe care şi-l imaginează nu unii esteţi ai populismului, ci studenţii unei foarte proaste universităţi, înveninaţi de foiletoanele istorioarelor sau fotoromanelor, de cinematograful pentru funcţionari şi retorica pentru fete semianalfabete şi ţoape.

Poate că poporul avea, ca în comunităţile primitive, un simţ profund şi adevărat al iubirii şi al morţii, al milei şi al eroismului. Simţul acela profund şi adevărat, care se manifesta în mitologie, în poveştile folclorice şi-n legende, în olărit şi în dansuri rituale. Cînd poporul mai era încă profund legat de faptele esenţiale ale existenţei: naşterea şi moartea, răsăritul şi apusul soarelui, recoltele şi

începutul adolescenţei, sexul şi visul. Dar acum, ce e poporul cu adevărat? Şi, mai ales, cum poate fi considerat el piatra de încercare a artei genuine, cînd a devenit obiect, e falsificat şi corupt de cea mai proastă literatură şi de arta ieftină, de bazar? E suficient să comparăm vulgaritatea oricărei statuete fabricate în serie pentru a împodobi căminul sau o biserică din zilele noastre, cu o icoană populară sau un fetiş african, ca să observăm enorma prăpastie dintre popor şi frumuseţe. La tribul cel mai sălbatic din Amazonia sau Africa Centrală nu vom da niciodată de vulgaritate, nici la căniţe, nici la blide, nici la veşminte, care azi sînt peste tot printre noi.

Astfel ajungem la o concluzie, care ar putea părea paradoxală. În zilele noastre, numai artiştii mari şi nemituibili moştenesc mitul şi magia, numai ei păstrează în cufărul nopţii şi al imaginaţiei, prin secolele de barbară înstrăinare pe care le suportăm, rezerva fundamentală a fiinţei umane.

În concluzie, nu artistul, nu Van Gogh sau Kafka, s-a dezumanizat, ci omenirea, publicul.

ARTĂ MAJORITARĂ. În pofida celor care pretind, demagogic, că orice mare operă de artă e majoritară şi în pofida distinşilor care pretind contrariul, cred că e uşor de demonstrat că ambele pretenţii sînt sofistice.

1. Există literatură mare şi totuşi minoritară: Kafka.
2. Există literatură minoritară şi totuşi proastă: cea mai mare parte a poemelor care se scriu astăzi, simple logogrife sau logomahii.
3. Există literatură mare şi majoritară: *Bătrînul şi marea*.
4. Există literatură majoritară şi proastă: povestioare, fotoromane, literatură roz, aproape toată literatura poliţistă.

COMPLEXITATEA TEMELOR ŞI A PERSONAJELOR. Nu există teme mari şi teme nesemnificative, există scriitori mari şi scriitori nesemnificativi. Povestea studentului sărac care omoară o cămătăreasă nu va fi, în mîinile unui cronicar de ziar sau ale unuia dintre scriitorii care cred în obiectivismul artei jurnalistice,

decît o poveste curentă din marele oraş. Sînt mii de poveşti ca ea. În mîinile lui Dostoievski ştim de-acuma ce este.

Acelaşi lucru cu privire la personaje.

SUPRAREALISMUL. Nu întîmplător m-am apropiat de suprarealism cînd, în 1938, oboseala mea şi chiar greaţa pe care o simţeam în faţa spiritului ştiinţei au ajuns la maximum. Şi astfel, în timp ce ziua lucram la Laboratorul Curie, noaptea mă întîlneam cu Domínguez, un autentic suprarealist care a sfîrşit prin a se sinucide, după ce a intrat la balamuc. Dar atunci am putut observa toată măreţia şi mizeria mişcării.

În 1916, în Elveţia, care e chintesenţa spiritului burghez, Tristan Tzara a lansat mişcarea Dada. Spiritele ei moralizatoare s-au aruncat cu autentică furie asupra locurilor comune şi asupra ipocriziei unei societăţi trecătoare. Raţiunea burgheză le părea duşmanul principal şi împotriva ei şi-au îndreptat atacurile mai întîi Dada şi apoi suprarealismul, moştenitorul ei. Marea epocă a acestei insurecţii se întinde pînă la apariţia, în 1930, a celui de-al doilea manifest. Acolo îşi începe ea treptata decădere, iar cînd l-am cunoscut pe Domínguez, şi apoi pe Breton, era evident că horcăia.

Romanticii opuseseră deja poezia raţiunii, la fel cum noaptea se opune zilei. Dar suprarealiştii au dus atitudinea pînă la ultimele ei consecinţe. Pentru Breton, imaginea are valoare cu cît e mai absurdă; de aici decurge invocarea automatismului, a imaginaţiei eliberate de toate obstacolele raţionale. Tot de aici decurge şi dispreţul lui pentru norme, clasici şi biblioteci. Suprarealismul se situa în afara esteticii şi chiar a artei: era, mai curînd, o atitudine generală în faţa vieţii, o căutare a omului profund pe sub convenţiile decrepite. Cum putea să nu-i admire pe Freud şi Sade, pe primitivi şi sălbatici?

Dar s-a transformat, paradoxal, într-o metodă de obţinere a unui nou gen de frumuseţe, un soi de frumuseţe în stare sălbatică. Ca a unei noi morale, cea care rămîne după ce sînt aruncate toate măştile impuse de societatea laşă şi ipocrită: morala instinctelor şi a visului.

Vrînd-nevrînd, apar estetica şi etica suprarealiste.

Dar, cînd ele cristalizează în manifeste şi reţete, începe decăderea. Căci, în general, nu există un conservatorism mai rău decît cel al revoluţiilor victorioase. De la căutarea autenticităţii sălbatice s-a ajuns la noul academism, a cărui paradigmă a fost Salvador Dalí: un farsor care, în felul lui, şi-a exhibat în mod exemplar cele mai proaste trăsături. Şi, dacă nu e licit să judecăm mişcarea, aşa cum fac mulţi, exclusiv după mostre precum Dalí, nu e licită nici pretenţia anumitor suprarealişti, care cer ca ea să fie judecată excluzînd paiaţa. Căci nu întîmplător un om ca Dalí a ieşit din suprarealism şi, la urma urmelor, s-a bucurat de binecuvîntarea pontifului său cu atribute care nu erau nici mai multe, nici mai puţine decît cele actuale.

Adevărul e că mişcarea a tins prea des la mistificare şi că autenticii disperaţi, ca prietenul meu Breton, au fost rari. Şi foarte puţini au fost cei care, precum marele Artaud, au sfîrşit la balamuc.

Nici grandilocvenţa care îndeobşte îi caracterizează adepţii nu se datorează hazardului, căci falsificarea de fond e aproape întotdeauna întovărăşită de o formă pompoasă. Această retorică a fost deja una dintre cele mai mari calamităţi care au afectat romantismul, a reapărut la suprarealişti, care credeau că astfel îl sperie pe burghez, şi a sfîrşit prin a le face greaţă poeţilor săi autentici, la fel cum un romantic genuin ca Stendhal şi-a propus să scrie în uscata limbă a matematicilor şi a dreptului: e greaţa adevăratului spirit religios în faţa fericiţilor şi a profitorilor religiei.

Dar există şi ceva autentic în suprarealism, ceva care continuă să-l menţină valabil şi care, într-un fel, se prelungeşte şi se adînceşte în mişcarea existenţialistă: convingerea că s-a sfîrşit cu dominaţia simplei literaturi şi a simplei arte, că a sosit momentul situării dincolo de purele preocupări estetice, pentru a se înfrunta problemele omului şi a destinului său. Lupta pentru eliberare iniţiată de romantism şi purtată împotriva societăţii ipocrite şi convenţionale continuă să fie condiţia prealabilă a repunerii, în vremea noastră, a problemei condiţiei umane şi mai ales a punerii artei şi literaturii în adevăraţii lor termeni. Pentru a se întreprinde orice reconstrucţie era necesar terorismul suprarealiştilor. Trebuia să se termine o dată pentru totdeauna cu micii zei ai societăţii burgheze, cu morala ei

ipocrită, cu filistinismul ei, cu învîrteala şi optimismul ei superficial, pentru a se deschide porţile unei existenţe mai profunde. Vremea noastră e una a disperării şi a angoasei, dar numai astfel poate începe o nouă şi autentică speranţă. E o eroare să credem că e suficientă prima fază, de pură distrugere şi pur iraţionalism, căci omul e, în mod fundamental, şi depăşirea eului şi a instinctelor spre un noi, o comunitate şi un dialog. Era inevitabil ca, odată îndeplinită sarcina distructivă, suprarealismul să decadă şi să se transforme într-o academie paradoxală. Căci academia suprarealismului e ceva asemănător cu juriul bunelor obiceiuri din iad.

În 1938, cînd am convieţuit cu ei, suprarealiştii trăiau deja din amintiri, iar impulsului anarhist al vremurilor eroice îi urmase ortodoxia şcolărească. La sfîrşitul Primului Război Mondial, era necesar să se pună capăt multor mituri sinistre ale civilizaţiei comerciale. Dar, la sfîrşitul Celui de Al Doilea Război Mondial, de acele mituri se alesese deja praful. Oamenii văzuseră prea multe catastrofe şi ruine, ca să nu simtă nevoia de a construi. Exista deja destulă dezolare, ca să se poată întrezări, prin giganticele fisuri ale lumii devastate, care puteau fi noile obligaţii ale fiinţei umane. Aşa cum a spus cineva, nu mai era de ajuns nici ca suprarealiştii să scoată chiote, pentru a-i speria pe burghezi, nici să se întoarcă la fetişurile din Africa Centrală şi nici măcar să înnebunească: era nevoie ca ei să ducă la bun sfîrşit misiunea noii construcţii, chiar de-ar fi făcut-o în mijlocul negurilor şi al deznădejdii. Nu era suficient să preconizeze simpla iraţionalitate, pe care, după atîtea altele, Gestapo-ul o practicase mai bine decît ei, ci să-şi dea seama că, dacă omul nu era pură raţionalitate, cum a pretins civilizaţia maşinistă, nici nu era pură iraţionalitate; şi că, dacă nu era reductibil la simpla raţiune, omul nu era reductibil nici la instinctul pur.

Venise, în sfîrşit, vremea unei noi sinteze. Cel care nu-i înţelege necesitatea nu înţelege nici care sînt marile probleme ale omului de azi. Şi, în consecinţă, nici care sînt dilemele centrale ale marii literaturi a vremii noastre.

ARTA CA RĂZVRĂTIRE ROMANTICĂ. E artificios să se pună date exacte răzvrătirii romantice, dacă prin ea trebuie să înţelegem sensul ei cel mai profund: revendicarea valorilor vitale faţă de purele valori ale intelectului. E o mişcare vastă, complexă şi subtilă, care nu a încetat niciodată să existe, chiar de cînd grecii au afurisit trupul şi pasiunile lui. Uneori deschis, alteori în secret şi cu perfidă perversitate (în chip ironic, chiar pe terenul adversarului, ca în romanul lui Diderot), această invincibilă forţă a omului concret nu a dispărut niciodată, pînă cînd a izbucnit cu maximă putere la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, într-o mişcare care avea să distrugă întreaga lume cu ideile pe care raţionalismul le pusese atît de greu pe picioare. De la Renaştere la Revoluţia Franceză, aceste forţe s-au ridicat nu numai în artă (unde sînt condiţia prealabilă şi indispensabilă, oricare ar fi prestigioasele doctrine oficial dominante), ci chiar în gîndire; gînditori ca Pascal în plin secol al XVII-lea, scriitori ca Swift în Anglia, filosofi ca Vico chiar în Italia, deschid drumul omului care, în secolul următor, avea să proclame Drepturile Inimii. Prin intermediul societăţilor ocultiste care au păstrat secretă Cunoaşterea Tradiţională prin ezoterişti precum Claude de Saint-Martin şi Fabre d'Olivert, taumaturgi şarlatani precum Cagliostro, mistici precum Swdenborg, care părăsesc ştiinţa pentru a se dedica magiei, şi, în fine, chiar pe teritoriu duşman, prin teorii precum cea a „magnetismului animal". Sigur, puterea irezistibilă a inconştienţei se dezvăluie exemplar în literatura de ficţiune; astfel că, în *Candide,* unul dintre campionii Vremurilor Moderne lasă în libertate spectrele negrei disperări de sub crusta gînditorului ilustru.

La fel cum e artificial să se pună o dată precisă, tot aşa e iluzoriu să limităm graniţele geografice ale mişcării. Şi, dacă e explicabil că ea şi-a atins maxima spectaculozitate în ţara care era centrul doctrinei adverse, nu trebuie să uităm că s-a alimentat şi apoi i s-a dat mai mare importanţă în două ţări laterale. În Anglia, unde realismul şi sentimentalismul nu au fost niciodată prea favorabile exceselor raţiunii, şi în Germania, al cărui popor era într-atît mai predispus ca oricare altul la romantism, încît mai tîrziu avea să ofere baza filosofică a întregii mişcări, care avea să contribuie la înfrîngerea raţionalismului

în propria lui metropolă. Pentru moment, în virtutea acestui paradox atît de frecvent în desfăşurarea spiritului, Germania avea să-şi descopere doctrina, importînd-o din ţara cu cel mai mare prestigiu intelectual. (Fenomen care, la scară gigantică, avea să se înregistreze şi pe continentul latino-american.) Din epoca lui Friederich cel Mare, popoarele germane trăiau subjugate de ideile franceze, astfel încît acel *Aufklärung* al lor nu e decît o imitaţie a Iluminismului. Şi aparţine ironiei dialecticii faptul că reîntîlnirea popoarelor germanice cu propriul lor spirit s-a produs prin intermediul apocrifei lor franţuziri: ideile lui Rousseau despre opoziţia dintre natură şi cultură au provocat în mare parte o mişcare atît de germană cum e *Sturm und Drang,* care, cu Kraftmensch, demiurg şi forţă a naturii, duce nu numai la romantismul german, ci chiar şi la filosofia lui Nietzsche. Nu trebuie deci să ne închipuim că ea a ieşit din paginile lui Rousseau, căci a ieşit din cele mai adînci straturi ale spiritului german al vremii, iar ideile lui Rousseau au fost simple detonatoare, pe lîngă că i-au oferit, desigur, onorabilitatea intelectuală pe care atunci nu o putea oferi decît un scriitor de limbă franceză.

Descîntarea culturii prin raţionalism a provocat astfel renaşterea magicului, care e atributul central al mişcării romantice. Şi deja se observă particularitatea la Hamann, „magul Nordului", pentru care poezia era o formă de profeţie. De la el la discipolul său Herder, şi de la acesta la tînărul Goethe, misterele de la Eleusis au fost cheia noii poezii. Cum să te miri că îşi revendicau visul, copilăria şi mentalitatea primitivă? Herder vedea în poezie o manifestare a forţelor elementare ale sufletului, şi în limbajul poetic primul limbaj al fiinţei umane: limbajul metaforei şi inspiraţia, nu rigidul idiom al ştiinţei, de parcă l-ar fi citit pe Vico. Descoperirea lui Shakespeare de către aceşti germani e ca un simbol al insurecţiei, iar tînărul Goethe, care va muri la bătrîneţe renegînd romantismul, visa pe atunci să devină un Shakespeare german. Şi faptul că romantismul era poate cel mai valoros lucru din ce mai păstra încă la bătrîneţe în fundul sufletului îl dezvăluie apărarea lui Byron şi afirmaţia lui că „pentru a fi poet trebuie să te laşi pradă diavolului".

Prin vis şi demenţă, prin beţie şi extaz, romantismul german a văzut în poezie şi muzică drumul cunoaşterii autentice, a retrăit într-un anume fel doctrinele iniţiatice ale Antichităţii şi a înfruntat chiar rădăcinile spiritului socratic şi ale gîndirii burgheze.

Romantismul nu a fost o simplă mişcare în artă, ci o vastă şi foarte profundă răzvrătire a întregului spirit, care nu putea să nu atace chiar bazele filosofiei raţionaliste. Lucrurile merseseră prea departe ca să nu trebuiască să înceapă să dea înapoi. Adolescentinului entuziasm al tehnicienilor a început să i se opună bănuiala că acest tip de mentalitate putea fi funest pentru om. În faţa frigidului muzeu de simboluri algebrice supravieţuia omul carnal care întreba la ce servea tot aparatul gigantic de dominare universală, dacă nu era în stare să îşi aline angoasa, în faţa dilemelor vieţii şi ale morţii.

În faţa problemei esenţei lucrurilor s-a pus problema existenţei omului. Şi în faţa cunoaşterii obiective s-a revendicat cunoaşterea omului însuşi, cunoaştere tragică prin însăşi natura ei, la care nu se poate ajunge numai cu ajutorul raţiunii, ci, în plus şi mai ales, cu al vieţii înseşi şi a propriilor pasiuni pe care raţiunea le exclude.

Nietzsche s-a întrebat dacă viaţa trebuia să prevaleze asupra ştiinţei sau ştiinţa asupra vieţii şi, în faţa acestei întrebări caracteristice vremii lui, a afirmat prevalenţa vieţii. Răspuns tipic pentru toată vasta insurecţie care începea. Pentru el, la fel ca pentru Kierkegaard şi Dostoievski, viaţa omului nu pot să o guverneze abstracte raţiuni ale minţii, ci *les raisons du coeur*. Viaţa iese din schemele rigide, e contradictorie şi paradoxală, nu e guvernată de raţional, ci de absurd. Şi nu e, oare, lucrul acesta proclamarea superiorităţii artei asupra ştiinţei în cunoaşterea umană?

Kierkegaard şi-a pus bombele în fundaţia catedralei hegeliene, punctul culminant şi gloria raţionalităţii occidentale. Dar, atacîndul pe Hegel, el atacă în realitate întregul raţionalism, cu sfînta justiţie a revoluţionarilor, ignorînd nuanţele şi varietăţile ei, pînă ajunge, în cele din urmă, la conduita pur şi simplu raţională. Avea să mai fie vreme, cum a şi fost, pentru plata despăgubirilor datorate pentru daune colaterale. Împotriva Sistemului, el apără radicala incompre-

hensibilitate a fiinţei umane: existentul nu e reductibil la legile raţiunii, iar cu adevărurile-i tenebroase scandalizează nebunul dostoievskian, un îndrăcit (dar care om nu este?) care ne convinge că fiinţa umană preferă de multe ori dezordinea ordinii, războiul păcii, păcatul virtuţii, distrugerea construirii. Animalul ciudat e contradictoriu, nu poate fi studiat ca un triunghi sau un lanţ de silogisme; e subiectiv, iar sentimentele lui sînt unice şi personale; contingentul – un fapt absurd, care nu poate fi explicat. Pascal exprimase deja patetic lucrul acesta:

> „Cînd iau în consideraţie scurta durată a vieţii mele, absorbită în realitatea ce mă precedă şi în cea care îmi va urma, micul spaţiu pe care îl ocup şi chiar îl văd, cufundat în infinita imensitate a spaţiilor pe care le ignor şi care mă ignoră, mă mir să mă văd aici şi nu acolo, pentru că nu există nici un motiv de a fi aici mai curînd decît acolo, acum şi nu înainte. Cine m-a pus aici? La ordinul şi gîndul cui mi-au fost menite acest loc şi acest timp?“

Nu există un răspuns genuin la aceste întrebări în Sistemul care, vrînd să-l înţeleagă pe omul cu minusculă, îl anihilează. Căci Sistemul se bazează pe esenţe universale, şi aici este vorba de existenţe concrete.

Astfel, Universul Abstract s-a vărsat din nou cu brutalitate în Unul Concret.

În realitate, chiar în Hegel existau deja elementele negării sale, căci omul nu era pentru el entelehia iluminiştilor, străin de pămînt şi de sînge, străin de societatea însăşi şi de istoria vicisitudinilor lui; ci o fiinţă istorică, care se construieşte treptat pe sine, realizînd universalul prin individual. Acest sens istoric al omului va deveni totuşi o genuină reacţie împotriva raţionalismului extrem la discipolul său Karl Marx, transformînd fiinţa umană nu numai în proces istoric, ci şi în fenomen social: „Omul nu e o fiinţă abstractă, ascunsă în afara lumii. Omul e lumea oamenilor, statul, societatea.“ Iar conştiinţa omului e una socială: omul unei *ratio* era o abstracţiune, dar abstracţiune e şi omul solitar. O dată ce raţionaliştii de genul lui Voltaire transformă omul într-o entelehie şi el se alienează de structura socială care l-a transformat în simplu producător de

bunuri materiale, Marx enunţă principiile noului umanism: omul poate ajunge la condiţia de „om total“, ridicîndu-se împotriva societăţii mercantile care se foloseşte de el.

E superfluu să atragem atenţia asupra asemănării pe care o prezintă această doctrină cu noul existenţialism care, după Husserl, va izbuti să depăşească subiectivismul lui Kierkegaard; interesul lui pentru omul concret, răzvrătirea împotriva raţiunii abstracte, ideea despre alienare, revendicarea unei *praxis* în pofida unei *ratio*.

Astfel aflăm că muntele lui Hegel cu doi versanţi, cel al extremului subiectivism al lui Kierkegaard şi cel al socialismului lui Marx va ajunge la sinteza pe care o vor da în secolul nostru filosofii de ambele origini, oricare ar fi părerile pe care şi le vor face despre ei cei care au stabilit în numele lui Marx o nouă Scolastică în Rusia lui Stalin.

Trebuie totuşi spus că era implicit ceva în însăşi doctrina lui Marx. Filosoful a fost o natură duală, căci, pe de o parte, romantismul său îl făcea să-i adore pe Shakespeare şi pe marii poeţi germani şi să simtă nostalgia puternică a anumitor valori cavalereşti distruse de grosolana societate a negustorilor; iar, pe de alta, avea o puternică mentalitate raţionalistă. De altfel, ştiinţa domina totul, iar prestigiul său era încă în creştere: cum să ne mirăm că Marx opunea socialismului „utopic“ al predecesorilor lui socialismul „ştiinţific“ bazat pe dialectica materialistă?

Acea *praxis* a lui însemna superioritatea experienţei şi a acţiunii asupra raţiunii pure, şi prin ea se depărta şi opunea criteriului Iluminismului. Dar, pe de altă parte, împărtăşea cu acei filosofi mitul Ştiinţei şi al Luminii împotriva puterilor ascunse. Dat fiind că aceste puteri aveau mare importanţă la omul concret, repudiind lumea care opunea rezistenţă logicii şi chiar dialecticii, el îl nega în mare parte chiar pe omul concret pe care, pe de altă parte, încerca să-l salveze.

Şi asta nu era tot. Dacă e adevărat că raţiunea pură nu duce la om, ci la un fel de entelehie, tot adevărat e şi că ştiinţa experimentală, făcută din raţiune plus experienţă, duce şi ea la o schemă

abstractă a Universului şi la inevitabila înstrăinare a omului în favoarea lumii obiective.

Astfel, dacă e adevărat că şomajul, mizeria, exploatarea unor clase sau ţări întregi de către clase sau ţări privilegiate sînt relele inerente regimului capitalist, tot adevărat e şi că alte rele ale societăţii contemporane aveau să dăinuie chiar şi în cazul unei simple schimbări sociale, pentru că sînt proprii spiritului ştiinţific şi maşinismului: mecanizarea întregii vieţi, taylorizarea generală şi profundă a rasei umane, dominată din ce în ce mai mult de către un monstru care pare să manevreze conştiinţa oamenilor dintr-un tenebros olimp. Mentalitatea ştiinţifică, spiritul tehnolatric, zeificarea maşinii şi a ştiinţei nu le vedem, oare, identice în Statele Unite ale familiei Rockefeller şi în Rusia Sovietelor?

AVANTAJELE NEÎNŢELEGERII. E bună observaţia lui Van Wyck Brooks:

> „Nu e, oare, un fapt că în general romancierii triumfă graţie enervărilor şi indignărilor? Hawthorne a triumfat în praful şi vîntul din Salem. Flaubert, Stendhal, Sinclair Lewis şi Dreiser sînt alte exemple. Şi nu demonstrează, oare, primele romane ale lui Henry James că şi lui i se poate aplica regula? Cîtă vreme a avut de-a face cu nord-americani nativi, care întotdeauna îl incomodau, totul i-a ieşit bine. Anglia îi plăcea prea mult şi acestui fapt i s-a datorat infatuarea lui posterioară... Oamenii prea buni sau cultivaţi te învăluie pe nesimţite într-un soi de înfumurare. Se intră în paradisul proştilor. Dacă nu e în doze mici, «lumea bună» nu le e propice scriitorilor. Pentru că ei au nevoie să fie neînţeleşi, au nevoie de ceva aspru în atmosfera care îi înconjoară... Copiii au dreptul, în egală măsură, să fie înţeleşi sau neînţeleşi. La fel, scriitorii şi artiştii, şi de aceea a fost Anglia atît de bogată în genii."

LEGĂTURA DINTRE AUTOR ŞI PERSONAJELE LUI. Unii contemporani ai lui Balzac ne spun că era vulgar şi vanitos. Dar sigur e că era în stare să creeze personaje de o măreţie care nu se potriveşte cu acest Balzac real (sau aparent?). Personajele ies din inima scriitorului, dar îl pot depăşi în bunătate, sadism, generozitate, zgîrcenie.

Toate personajele unui roman îl reprezintă într-un fel pe creatorul lor. Şi toate îl trădează, într-un fel.

Madame Bovary sînt eu, nu încape îndoială. Dar eu sînt şi Rodolphe, în neputinţa de a suporta multă vreme temperamentul romantic al Emmei. Şi sînt şi M. Homais, căci, pînă la urmă, nu m-a transformat, oare, romantismul meu extrem într-un soi de ateu al iubirii?

Pe măsură ce se desprind din spiritul creatorului lor, personajele de roman se transformă, pe de altă parte, în fiinţe independente; iar creatorul le observă surprins atitudinile, sentimentele şi ideile. Atitudini, sentimente şi idei care devin brusc contrariile a ceea ce are sau simte el în mod normal: dacă e un spirit religios, va vedea, de pildă, că unul dintre personaje e un ateu feroce; dacă e cunoscut pentru bunătatea sau generozitatea lui, la un alt personaj va observa deodată cele mai exagerate acte de răutate şi cele mai mari meschinării. Şi ceva şi mai ciudat încă: nu numai că va fi surprins, dar va simţi şi un soi de îmbîrligată satisfacţie.

FLAUBERT, PATRONUL OBIECTIVIŞTILOR! Publicul francez aştepta deja un nou Cervantes, care să facă din romantismul siropos al romanelor de amor ceea ce primul făcuse cu romanele cavalereşti. Şi Flaubert s-a arătat dispus să se sacrifice, nu în pofida faptului că era un romantic, ci tocmai de aceea, aşa cum un mistic poate pune o bombă într-o biserică pervertită.

Aşa apare confuzia cea mai tenace din lumea romanului: obiectivitatea. Atît de tenace, încît întregul *Nouveau Roman* îl proclamă pe Flaubert patronul său. Nu e surprinzător că iluzia a pus stăpînire pe oamenii din acea epocă: erau vremurile ştiinţei. Dar că ea s-a propagat la sofisticaţii naratori din Parisul zilelor noastre e, într-adevăr, amuzant. E adevărat însă că erorile sînt îndeobşte mai îndîrjite decît adevărurile.

Bietul Flaubert! Omul care spunea *„mes personnages immaginaires m'affectent, me poursuivent, ou plutôt, c'est moi qui suis en eux".*

În rest, creatorul e în tot, nu numai în personajele lui: el a *ales* drama, situaţia, poporul, peisajul. Şi cînd scrie: *„Quant au souvenir de Rodolphe, elle l'avait descendu tout au fond de son coeur, et il restait là, plus solennel et plus immobile qu'une momie de roi dans*

un souterrain“, e, oare, capabilă biata Emma să descrie astfel cadavrul pasiunii sale?

LITERATURĂ PROBLEMATICĂ –	LITERATURĂ GRATUITĂ
problemă	joc
viaţă	cuvinte
accent metafizic	accent estetic
preocupare	indiferenţă
simplitate	pompozitate
spirit combativ	spirit curtenitor

CUTREMURAREA SCRISULUI.

„Je ne m'attaque jamai à une oeuvre nouvelle que dans le tremblement. Je vis dans le tremblement d'écrire. Et plus on va, je crois, plus on a peur“. (Péguy)

INSIPIDITATE ŞI LITERATURĂ NAŢIONALĂ. În toţi anii din urmă, decenii insipide şi triste, m-am gîndit că o literatură nu e naţională, pentru că recurge la atributele exterioare ale veşmintelor sau ale limbajului. Ci că ea poate fi, în cel mai profund sens, una care ne exprimă confuzia. Căci, dacă problemele ultime ale omului sînt perene (problemele esenţialului său caracter finit, al esenţialei lui imperfecţiuni lumeşti), monştrii singurătăţii şi ai deznădejdii apar numai în angoasata noapte a naţiunii.

Aşa cum maturitatea omului începe cînd el îşi dă seama de propriile limite, aceea a naţiunii începe cînd conştiinţele ei cele mai lucide înţeleg că perfecţiunile cu care, ca pe o mamă, o credeau dotată, nu sînt nelimitate; şi că, la fel ca în cazul altor naţiuni, al tuturora, virtuţile sînt inexorabil unite cu tarele, de care fiinţele oneste nu pot decît să se acuze şi ruşineze. Motiv pentru care cred că noi începem să fim cu adevărat o naţiune matură. Şi cum, la urma urmelor, fiecare om ajunge să aibă cu anii chipul pe care-l merită (pentru că a fost zămislit nu numai cu carnea, ci şi cu spiritul său, cu vitejiile şi laşităţile, cu măreţiile şi mizeriile lui), patria noastră are, în sfîrşit, la maturitate, chipul pe care trebuia să-l aibă, chipul pe care toţi şi fiecare în parte ni l-am făurit în carne

vie: politicieni şi artişti puri, proxeneţi şi cinstiţi taţi de familie, milionari şi argaţi, atei şi credincioşi. Aşa încît, dacă toţi îi pot revendica virtuţile, nimeni nu poate declara, dacă nu-i o canalie, că nu poartă vina relelor ei.

TRISTEŢE, RESENTIMENT ŞI LITERATURĂ. Puţine ţări trebuie că sînt pe lume, unde sentimentul de nostalgie să se fi repetat de atîtea ori: la primii spanioli, pentru că duceau dorul patriei de departe; apoi la indieni, pentru că duceau dorul libertăţii pierdute şi al propriului sens al existenţei; mai tîrziu, la *gauchos,* pe care civilizaţia *gringa* îi luase din locul lor şi îi exilase pe propriile lor pămînturi şi care rememorau vîrsta de aur a sălbaticei lor independenţe; simultan, la bătrînii patriarhi creoli, pentru că simţeau că vremurilor frumoase ale generozităţii şi politeţii le lua locul cel mai crud materialism; şi, în fine, la imigranţi, pentru că duceau dorul meleagului european, al obiceiurilor lor milenare, al Crăciunului cu zăpadă de lîngă vatră, al legendelor propriilor lor lari.

În ţara noastră de *snobs* au existat două momente, capitale pentru tristeţea argentiniană: primul, de uluială în faţa gînditorilor europeni, care ne-au arătat-o; al doilea, aproape concomitent, de reacţie violentă, printr-una dintre numeroasele manifestări ale sentimentului nostru de inferioritate. Ca şi cum ar fi mai onorabil să fii vesel, ca şi cum nu tristeţea ar fi manifestarea unui excelent atribut al conştiinţei noastre: bine ne-ar mai sta, dacă, în pofida a tot ce ni se întîmplă, am mai avea şi superficialitatea de a fi veseli!

Pe de altă parte, autenticitatea e dovedită de faptul că cea mai bună literatură a noastră e tristă, melancolică, pesimistă: de la Hernández la Borges şi Marechal[1], trecînd prin Payró,

[1] Leopoldo Marechal (1900-1970), scriitor argentinian legat de mişcările apărute în jurul revistelor *Martín Fierro* şi *Proa*; a scris, în tinereţe, poezii de orientare ultraistă: *Los aguiluchos* („Puii de vultur“, 1922), *Odas para el hombre y la mujer* („Ode pentru bărbat şi femeie“, 1929); apoi s-a apropiat de poezia barocă spaniolă: *Laberinto de amor* („Labirint de iubire“, 1936), *El centauro* („Centaurul“, 1940), iar mai tîrziu de realitatea naţională: *La poética* („Poetica“, 1959), *La patria* („Patria“, 1960). A scris şi romane*: Adán Buenosayres* (1948), *El banquete de Severo Arcángelo* („Banchetul lui S.A.“, 1965) etc. (n.tr.).

Lynch[1], Güiraldes şi Arlt. Ori de cîte ori sîntem profunzi, exprimăm sentimente în această tonalitate. Ori de cîte ori, forţaţi de teorii sau recriminări, încercăm să fim veseli, oferim în cărţile noastre un spectacol la fel de greoi şi apocrif ca atunci cînd un argentinian încearcă să se distreze într-o *boîte*. Ca ruşii din secolul trecut, el începe prin a rîde şi a bea; asta cînd nu sfîrşeşte spărgînd tot ce-i cade în mînă.

Această modalitate sentimentală, atît de genuină şi puţin intelectuală, care se manifestă pînă şi în acea suburbie a literaturii care e tangoul, e semnul înclinaţiei metafizice a argentinianului din zilele noastre. Originile ei trebuie căutate în repetata substituire a ierarhiilor şi a valorilor. Dar există şi un scenariu de fond care a favorizat-o: deşertul.

Încă de la început, cînd amărîţii *segundones*[2] din Spania veneau să-şi încerce norocul pe imensul nostru teritoriu *gol,* în peisajul nostru abstract şi dezolant, a început formarea înclinaţiei către rezervă şi tăcere, care a constituit, în cele din urmă, caracterul unui *gaucho*. Nu întîmplător marile religii abstracte ale Occidentului s-au născut în deşert şi s-au întrupat în bărbaţi solitari care s-au înfruntat cu metafora Neantului şi a Absolutului, care e şesul lipsit de orice atribut. Tot aici, în pampas, au apărut din pustiu înclinaţia religioasă şi melancolia esenţială a celui care se simte ţăran cînd aude o cifră sau un *triste*[3]*.* La acesta s-a adăugat mai tîrziu, cînd ţara şi-a deschis porţile în faţa imigranţilor, sentimentul exilului în propria ţară, pe care Hernández l-a descris atît de patetic în poemul său. Această înclinaţie a argentinianului au accentuat-o tumultuoasa şi materialista dezvoltare a oraşului Buenos Aires, corupţia şi venalitatea politicienilor, arivismul şi cinismul profitorilor, şi a complicat-o un complex resentiment social, care avea să se transforme adeseori în ceea ce am putea numi un resentiment metafizic.

[1] Benito Lynch (1885-1952), autorul argentinian al unei opere realiste, a întreprins explorarea vieţii şi obiceiurilor numeroşilor *gauchos* din pampa: *La evasión* („Evadarea", 1922), *El romance de un gaucho* („Romanţa unui *gaucho*", 1933) (n.tr.).

[2] Un *segundón* e al doilea născut al unei familii, care, în epoca cuceririi Americii, nu participa la moştenirea averii familiale (n.tr.).

[3] Un *triste* e o specie de cîntec popular sud-american, a cărui temă melancolică, ce prezintă cel mai adesea iubiri nefericite, e întreruptă regulat de interludii instrumentale vioaie (n.tr.).

Resentimentul e o altă chestiune care-i incită chiar pe criticii de stînga de care vorbeam mai sus, pentru că pare, presupun, să adauge justelor revendicări sociale un sentiment puţin onorabil. Adevărul e că răul şi toate manifestările sau derivatele lui sînt, în definitiv, motorul care face istoria să meargă, şi mai cred că doar cu Binele absolut şi surîzător, ca Buddha cînd îşi priveşte buricul, şi fără Răul care se pune în faţă şi începe să lupte, Hegel ar avea foarte puţine şanse de a face să-i funcţioneze triadele, în căutarea Ideii Absolute. În Argentina, poate fi frumoasă negarea resentimentului, dar ea prezintă micul defect de a fi total falsă. Şi în acest domeniu, cea mai bună literatură a noastră ne oferă o mărturie imbatabilă: de la *Martín Fierro* la monologurile lui Erdosain, trecînd prin ferocele dialoguri din *La gringa*.

Resentimentul vine de hăt de departe şi a evoluat complicat. Cînd, în 1873, apare *Martín Fierro,* se conturează imediat justificata ranchiună pe care o simte orice *gaucho* contra oligarhiei cosmopolite din Buenos Aires, care, cu sau fără motiv istoric, îl condamnă la mizerie, delincvenţă şi exil în propria-i ţară; îl gonesc orice *gringo* agricultor, gardurile de sîrmă ghimpată şi calea ferată. Hernández a descris cu zgîrcită emoţie sentimentele acelei răscruci istorice. În *La gringa,* Florencio Sánchez (alb oriental, ca atare dublu creol) zugrăveşte cu cruzime violenta ranchiună a ţăranului împotriva intrusului îmbogăţit. Violent pînă la nedreptate.

Curios şi paradoxal în acest proces e că vechiul resentiment al oricărui *gaucho* se aliază dialectic cu resentimentul oricărui *gringo* faţă de clasele dominante, şi din legătura lor ia naştere în mare parte psihologia omului deposedat de azi. Căci trebuie observat că, dacă oligarhia *porteña* a fost şi continuă să fie cosmopolită, ea a fost şi e în legătură cu ierarhiile europene pe care propriu-i snobism le făcea de dorit: în direcţia paradigmelor înaltei burghezii şi a aristocraţiei din Franţa şi Anglia şi chiar a culturilor lor de *elită*. Şi asta, prin dubla conductă a formării ideologice a eroilor noştri şi a dezvoltării zootehniei noastre. Păstrînd, şi continuînd să păstreze, un nedisimulat dispreţ faţă de imigranţii italieni sau spanioli care au multiplicat, pînă la un anume punct, în mod catastrofal, numărul populaţiei din La Plata. În opiniile unui personaj din

Despre eroi şi morminte[1], apare caricaturizată această subtilă duplicitate, cu referire la numele de familie.

În atari condiţii, între 1853 şi 1910, se formează noua Argentină a imigraţiei. Care va aproviziona cu material uman atît bălţile de pe litoral, cît şi fabricile, lupanarele şi orice *sainete* din Buenos Aires. Astfel îşi începe existenţa noul argentinian de cartier, încrucişare de *gringos* săraci şi creoli de mahala (*gauchos* ranchiunoşi reveniţi din exilul pampasului), tip inedit pînă atunci, înclinat spre iubirea de lupanar şi cîntecul sentimental, hibrid ciudat între exuberantul napolitan şi rezervatul „fiu al ţării", a cărui creaţie maximă, cea mai originală, a fost tangoul, care aminteşte de muzica pampasului precum un *compadrito* de un creol vechi, dar care trăieşte în taină dorul de patria europeană, prin fiecare *son*[2] interpretat la *bandoneón*[3].

Pe cînd în marile oraşe ale imigraţiei se înregistra acest paradoxal proces, în interiorul ţării se adîncea prăpastia dintre aristocraţie şi masa de argaţi şi indieni, care îşi pierdeau treptat puţinele avantaje presupuse de regimul patriarhal. Astfel, secularului sentiment al indianului supus i s-a adăugat cel al muncitorului modern faţă de puternicii săi patroni.

Procesul nu se sfîrşeşte aici; noi sectoare s-au adăugat masei de resentimentari, căci această reacţie psihologică e provocată mai ales de schimbările sociale şi puţine ţări din lume au suferit schimbări atît de vertiginoase ca a noastră, într-o sută cincizeci de ani de istorie.

Cînd s-au văzut la putere, oamenii noştri din Organizaţie au încercat să pună în practică ideile pe care le proclamaseră în lunga luptă dusă împotriva lui Rosas[4]. În mare măsură, ele constau în

[1] *Despre eroi şi morminte* e cel de-al doilea roman scris de E. Sábato, după *Tunelul* (n.tr.).

[2] *Son* e orice acompaniament instrumental (n.tr.).

[3] Un *bandoneón* e o varietate de acordeon, de formă hexagonală şi cu scară cromatică, inventat de H. Ban în 1850. A fost introdus în Argentina de către T. Moore şi e unul dintre instrumentele cele mai tipice şi populare din această ţară (n.tr.).

[4] Juan Manuel de Rosas (1793-1877), militar şi om politic argentinian, se autoproclamă în 1842 „tiran uns al lui Dumnezeu pentru a salva patria", dizolvă Camera Reprezentanţilor, organizează Partidul Restaurator Apostolic şi instaurează dictatura, exterminîndu-şi duşmanii. În 1852, e înlăturat de la putere, fuge în Anglia şi, în 1857, e judecat şi condamnat la moarte (n.tr.).

deschiderea porţilor în faţa imigraţiei şi capitalurilor europene. Aşa credeau ei că asigură, cît mai repede, domnia minunatelor principii ale Civilizaţiei. Astfel, o dată cu imigranţii, gardurile de sîrmă ghimpată şi locomotivele, au sosit şi capitalurile englezeşti. Pătrunderea lor necontrolată şi, în cele din urmă, atotputernică ne-a corupt viaţa politică, a cumpărat conştiinţe, a deformat economia naţională în vederea propriilor ţeluri, a distrus industria regională, a dezvoltat în chip monstruos incipienta noastră naţiune. Romane ca *La Bolsa*[1] şi *Sin rumbo*[2] sînt mărturiile crizei. Şi astfel, în vreme ce în alte romane şi povestiri sînt lăudate necondiţionat cultura şi civilizaţia europene, această literatură problematică a zugrăvit reversul procesului.

Se poate spune că procesul nu se opreşte şi că, într-un fel, culminează începînd cu 1930, dată care marchează sfîrşitul liberalismului şi începutul marii crize naţionale pe care continuăm să o trăim. Scriitorii asemenea mie ne-am format spiritual în toiul unei atari dezordini, iar ficţiunile noastre dezvăluie, într-un fel sau în altul, drama argentinianului din zilele noastre.

La fel cum José Hernández a izbutit să exprime complicatele sentimente ale unui *gaucho* de la 1870, nimeni nu a zugrăvit mai crud decît Enrique Santos Discépolo[3] această faţetă a omului de pe stradă din zilele noastre. Acest existenţialist al tangoului ne spune, într-unul dintre cele mai bune cîntece ale sale, că întotdeauna „lumea a fost o porcărie", că întotdeauna au existat „oameni obişnuiţi, machiavelici şi escrocaţi, mulţumiţi şi amărîţi, valori şi *dublé*"; dar, profund amărît şi deziluzionat, el crede că „secolul al XX-lea e o desfăşurare de răutate insolentă":

„Trăim zbătîndu-ne într-o încurcătură
Cu toţii mînuiţi în acelaşi noroi."

[1] Roman de J. Martel (n.tr.).

[2] Roman de E. Cambaceres (n.tr.).

[3] Argentinianul Enrique Santos Discépolo (1901-1951) a fost scriitor şi compozitor de tangouri. Cu un cinism sceptic, el a făcut cronica dureroasă a crizei din anii 1930 în romane precum *Esta noche me emborracho* („În seara asta mă îmbăt", 1928) şi *Uno* („Unu", 1943) (n.tr.).

Azi i se pare că „e acelaşi lucru să fii corect sau trădător, ignorant sau înţelept, om obişnuit sau escroc, măgar sau mare profesor“. Şi se plînge:

„Ce lipsă de respect,
ce încălcare a raţiunii!
Oricine-i domn,
oricine-i hoţ.
Împreună cu Stavisky merg
don Bosco şi Mignon,
don Chicho şi Napoleon,
Carnera şi San Martín.“

Cîtă amărăciune în versurile lui populare, cîte fragede iluzii, pe care le-au ratat fiinţele omeneşti, viaţa şi ţara devenită o zdreanţă, murdară de lacrimi şi noroi!

„La fel ca-ntr-un obraznic galantar
din multele dugheni de vechituri
e şi harababura vieţii, unde vezi
cum plînge Biblia lîngă un boiler,
rănită fiind de sabia fără nituri.“

Pe cînd Enrique Santos Discépolo îşi plimba pe Strada Corrientes nesfîrşitul dispreţ pentru rasa umană şi nesfîrşita iubire (amestecul contradictoriu de dispreţ şi iubire pe care-l aflăm numai la o anume categorie de sfinţi), Roberto Arlt îşi concepea romanele, despre care unii cred că descriu obiceiuri, dar care, în realitate, sînt magice şi colosale fantezii ale unei fiinţe sfîşiate de un rău metafizic. Pe cînd ambele genii ale rigolei redactau fiecare în maniera lui Tratatul despre Disperare, alt artist, provenit din înalta societate, chinuit şi autentic, izbutea să-şi rupă veşmintele estetiste şi să-şi exprime, printr-un mit, aspiraţiile transcendentale, căci Güiraldes e mare, nu pentru că a descris o realitate pitorească şi folclorică, ci pentru că a ştiut să dezvăluie, printr-un mit frumos, liniştea existenţială a argentinianului de azi.

La fel cum convulsiile geologice scot tumultuos la suprafaţă taine din adîncurile pămîntului, cataclismele sociale ne dezvăluie

ce păstrează straturile cele mai ascunse ale fiinţei umane; căci condiţia umană nu ni se revelează abstract, ci prin circumstanţele concrete în care se manifestă existenţa. Iar patria noastră, zguduită încă de la origini de răsturnări sociale, pare în mod deosebit menită să se dezvăluie printr-o literatură cu accente metafizice.

DESPRE CUVÎNTUL METAFIZICĂ. E, poate, una dintre vocabulele faţă de care manifesta cea mai mare rezistenţă marxismul, mai ales acela care, sclerozat în stadiul primitiv, a refuzat să accepte dialogul despre care Ernest Fischer afirmă că trebuie susţinut cu cei proveniţi din alte curente ale gîndirii contemporane.

Aşa cum susţine Merleau-Ponty, metafizica redusă de kantism la sistemul de principii pe care le foloseşte raţiunea în construirea ştiinţei sau a universului moral, deşi pozitivismul îi neagă radical această funcţie, nu a încetat să aibă în literatură o viaţă ilegală, situaţie în care astăzi o reîntîlnesc inevitabil criticii. În *Rimbaud* de Étiemble şi Gauclère, citim, de pildă, următoarele:

„Metafizica nu e în mod necesar asocierea înşelătoare a unor noumene; Rimbaud a simţit aceasta, mai puternic ca oricine, a reconstruit metafizica concretului şi a văzut lucrurile în sine, florile în sine.“

Se poate argumenta că aceasta e o manieră excesiv de liberă de a folosi vorbele ca fenomen şi lucru în sine şi că s-ar cuveni să discutăm despre posibilitatea artei de a atinge absolutul. Aici voi spune numai că termenul „metafizică“ e utilizat cu acelaşi sens pe care i-l dă Sartre în *Fiinţa şi neantul*, în legătură cu totalitatea concretă a omului. Totalitate concretă – categorie fundamentală nu numai a existenţialismului, ci şi a marxismului – care nu pare să poată fi atinsă de gîndirea pură şi la care, în schimb, se poate ajunge prin activitatea totală a spiritului omenesc, şi mai cu deosebire prin opera de artă. De aceea, să nu ne mire că, atunci cînd au dorit cu adevărat să atingă absolutul, filosofii s-au văzut nevoiţi să recurgă la artă. În cazul existenţialiştilor, aceştia s-au văzut obligaţi să scrie romane şi piese de teatru. Dar chiar şi la filosofii care au precedat existenţialismul putem observa acelaşi impuls: Platon recurge la

poezie şi la mit, pentru a completa descrierea mişcării dialectice care ne duce la Idei; iar Hegel se foloseşte de mituri, ca ale lui Don Juan şi Faust, pentru a face intuibilă drama conştiinţei nefericite, dramă care îşi poate găsi un sens numai în lumea concretă şi istorică unde trăieşte omul.

În fine, aşa cum se susţine de la existenţialism încoace, poate că numai punctul de vedere metafizic îngăduie concilierea totalităţii concrete a omului şi, în particular, singura formă de conciliere a psihologicului cu socialul. În această totalitate, omul se defineşte prin dimensiunea lui metafizică, prin ansamblul de atribute care caracterizează condiţia umană: aspiraţia spre absolut, voinţa de putere, pornirea de a se răzvrăti, angoasa singurătăţii şi a morţii. Deşi se manifestă în omul concret dintr-un anume timp şi loc, aceste atribute au permanenţa omului din toate timpurile şi societăţile. De aceea, chiar dacă nu mai există societăţile în care au apărut şi a căror manifestare erau, dramele lui Sofocle continuă, într-un anume fel, să ne emoţioneze şi să ne zguduie: aceasta e singura explicaţie valabilă a problemei puse, dar nerezolvate cu succes de către Marx, probabil că din pricina rezistenţei de a-i admite omului valori metaistorice.

DRAMA EXISTENTULUI. Romanului i se poate aplica ce spune Jaspers despre existenţă.

Existenţa e o cucerire. Modul ei esenţial de a fi e „a fi în impuls". Ritmul ei propriu e criza. Ea e o mică mişcare de flux şi reflux, de eşec şi victorie. Se poate ajunge la repaus doar prin angoasă, la abandon – doar prin sfidare, la credinţă – doar prin scandal. Viaţa spirituală e o continuă furtună de antinomii, ai căror termeni se ciocnesc între ei tot atît de brusc pe cît se despart pînă la ruptură. Existentul are nevoie de contrarii unite într-un efort de dureroasă tensiune, niciodată soluţionată.

OBSCURITATEA ROMANULUI. Există diferite motive pentru ca romanul epocii noastre să fie cel mai obscur şi să ofere mai multe dificultăţi de lectură şi înţelegere decît cel anterior:

1. „Punctul de vedere" – nu mai există naratorul care, asemenea lui Dumnezeu, ştia şi lămurea totul. Acum, romanul se scrie din perspectiva fiecărui personaj. Iar realitatea totală e rezultatul încrucişării diferitelor versiuni, nu întotdeauna coerente, nici univoce. E ambiguu ca însăşi viaţa.

2. Nu are un timp astronomic, acelaşi pentru toţi, ci diferite timpuri interioare.

3. Nu oferă logica pe care o oferea vechiul roman, scris sub influenţa spiritului raţionalist.

4. Apariţia subconştientului şi a inconştientului, lumi obscure prin excelenţă.

5. Personajele nu ne sînt povestite, ci acţionează în prezenţa noastră, se dezvăluie prin cuvinte şi acte care, cînd nu sînt acompaniate de analize sau descrieri interioare, sînt opace şi ambigue.

În atari condiţii, opera pare neterminată şi, la rigoare, îşi găseşte sfîrşitul sau continuarea în cititor: creaţia se prelungeşte în spiritul care o citeşte.

REVENDICAREA TRUPULUI. Timpurile moderne s-au construit pe ştiinţă şi nu există decît ştiinţa generalului. Dar, cum independenţa de particular anihilează concretul, timpurile moderne s-au construit anihilînd filosofic trupul. Şi, dacă platonicienii l-au exclus din motive religioase şi metafizice, ştiinţa a făcut-o din reci motive gnoseologice.

Printre alte catastrofe pentru om, această interdicţie i-a accentuat singurătatea. Pentru că interzicerea gnoseologică a emoţiilor şi a pasiunilor şi acceptarea doar a raţiunii universale şi obiective l-au transformat pe om într-un obiect, iar obiectele nu comunică: ţara cu cea mai mare comunicare electronică e şi aceea unde fiinţele umane sînt cele mai singure.

Limbajul (al vieţii, nu al matematicienilor), acest alt limbaj viu care e artă, iubire şi prietenie, e toate încercările de unire, pe care le face eul, din insula lui, ca să-şi depăşească singurătatea. Ele sînt posibile de la subiect la subiect, prin intermediul simbolurilor, dar nu cele abstracte ale ştiinţei, ci cele concrete ale artei, prin mit şi

fantezie: universale concrete. Iar dialectica existenţei funcţionează astfel, încît, cu cît ajungem mai aproape de celălalt, cu atît înaintăm mai adînc în propria noastră subiectivitate.

Nu am vrut să spun că timpurile moderne ar fi ignorat trupul, ci că îl despuiaseră de aptitudinea cognitivă: îl expulzaseră în regatul obiectivităţii pure, fără să observe că, procedînd astfel, îl transformau pe om în obiect, căci trupul e hrana concretă a personalităţii lui. Civilizaţia noastră separatoare a despărţit totul de toate: şi sufletul de trup. Consecinţe fiind teribile. Să luăm exemplul iubirii: trupul celuilalt e un obiect şi, cît timp contactul se realizează numai cu trupul, nu există decît o formă de onanism; doar prin legătura cu integritatea trupului şi a sufletului poate eul să iasă din sine, să-şi depăşească singurătatea şi să ajungă la comuniune. Sexul pur e trist, deoarece ne lasă în singurătatea iniţială, cu agravanta încercării frustrate. Aşa se explică de ce, deşi a fost una dintre temele centrale ale tuturor literaturilor, în literatura epocii noastre iubirea capătă perspectiva tragică şi dimensiunea metafizică pe care nu le-a avut înainte; nu e vorba de iubirea politicoasă din vremea cavalerilor, nici de iubirea lumească din secolul al XVIII-lea.

Revendicarea trupului de către filosofiile existenţiale a revalorificat psihologicul şi literarul pe seama conceptualului pur şi simplu. Căci doar romanul poate adăposti integral gîndire pură, sentimente şi pasiuni, visuri şi mituri. Cu alte cuvinte, doar romanul poate face antropologie autentică (metafizică şi metalogică) şi asta doar cînd dezvoltăm genul fără sentimente de culpabilitate provenite din bizantinisme literare sau din greşite servituţi faţă de spiritul ştiinţei.

TRUP, SUFLET ŞI LITERATURĂ. Am mai menţionat superioritatea atribuită de Nietzsche ştiinţei. Opţiunea sintetiza revoluţia antropocentrică a epocii noastre. Centrul nu avea să mai fie nici obiectul, nici subiectul transcendental, ci persoana concretă, cu noua ei conştiinţă a trupului.

Vitalismul lui Nietzsche culminează în fenomenologie, pentru că depăşeşte simplul biologism, fără să renunţe la integritatea

concretă a fiinţei umane. Într-adevăr, pentru Heidegger a fi om e a fi în lume, fapt posibil pentru trup; el ne individualizează, ne dă o perspectivă asupra lumii, dinspre „eu şi aici“. Eul nu mai e observatorul imparţial şi ubicuu din ştiinţă sau din literatura obiectivă, ci eul concret arondat unui trup. Trupului care ne face „fiinţe pentru moarte“. De aici decurge importanţa metafizică a trupului.

Acest caracter concret al noii filosofii a caracterizat întotdeauna literatura, care nu a încetat să fie antropocentrică, deşi, paradoxal, mulţi dintre teoreticienii săi ar fi vrut-o. Caracterul concret îi restituie omului adevărata condiţie tragică. Existenţa e tragică datorită radicalei sale dualităţi, pentru că aparţine totodată regatului naturii şi regatului spiritului: ca trup, sîntem natură şi, în consecinţă, pieritori şi relativi; ca spirit, ne împărtăşim din absolut şi eternitate. Sufletul, înălţat de aspiraţia noastră la eternitate şi condamnat la moarte prin întrupare, pare să fie adevăratul reprezentant al condiţiei umane şi autenticul locaş al nefericirii. Am putea fi fericiţi ca animale sau spirite pure, dar nu ca fiinţe umane.

ROMANUL CA EXPRESIE A SUFLETULUI. Urmîndu-l parţial pe Nietzsche, Klages afirmă, pe bună dreptate, că spiritul *(Geist),* expresie a raţionalului şi a transcendentului din om, perturbă şi chiar distruge viaţa creatoare a sufletului *(Seele),* care nu poate fi redus la raţional, impersonal şi obiectiv, fapt caracteristic spiritului. Creator de simboluri şi mituri, sufletul e o forţă profund legată de natura vie, capabilă să interpreteze enigmele care apar în faţa omului şi pe care spiritul nu face decît cel mult să le descînte.

Spiritul distruge lumea miturilor prin acţiunea mecanică a conceptelor, e depersonalizare şi moarte. Spiritul judecă, iar sufletul trăieşte. Şi sufletul e singura putere a omului capabilă să soluţioneze conflictele şi antinomiile cu care spiritul învăluie realitatea care curge, întinzîndu-le peste ea ca pe un năvod. Doar simbolurile inventate de suflet, şi nu uscatele concepte ale ştiinţei, ne îngăduie să ajungem la realitatea ultimă a omului. Doar sufletul poate exprima fluxul viului, al realului neraţional.

De aici decurge transcendenţa gnoseologică a romanului. Căci romanul e un produs al sufletului, nu al spiritului.

FILOSOFIE EXISTENŢIALĂ ŞI POEZIE. Existenţialismul nu numai că vine pe lume în perioada romantică, dar se naşte din aceleaşi pricini şi chiar limbajul lui provine din poezie. Chiar şi astăzi se observă, după Husserl şi depăşirea de către el a subiectivismului radical al lui Kierkegaard, sorgintea romantică a unui gînditor ca Jaspers, cînd apără „pasiunea nocturnă“ în faţa „legii diurne“, cînd susţine că filosofia trebuie să renunţe la întindere pentru adîncimea îngustă sau cînd se referă la limbajul cifrat cu care existentul încearcă să-şi invoce semenii din insula sa rîpoasă. Nu e întîmplător nici faptul că tema prin excelenţă a filosofului existenţial e moartea, temă romantică prin antonomasie.

SOCRATE, BAUDELAIRE ŞI SARTRE. Într-un eseu scris în 1953, am crezut că puteam stabili o legătură între Sartre şi Socrate, una revelatoare cu privire la gîndirea lui şi la sensul pe care el îl dădea existenţei. Amîndoi sînt urîţi, amîndoi urăsc trupul, amîndoi năzuiesc la o ordine spirituală şi perfectă. Le repugnă tot ceea ce e moale şi vîscos, aceasta fiind forma cea mai grosolan omenească a omului şi a contingentului, căci nici măcar nu are puritatea mineralului sau a cristalinului. Trebuie, oare, să ne mire că Socrate inventează doctrina platonică? În artă şi gîndire, creaţiile sînt, în general, ca visele: acte antagoniste. Iar gîndirea platonică nu ar fi putut fi inventată de o rasă de arhangheli lipsiţi de corporalitate, ci de oameni pasionali precum grecii, iar în particular nici măcar de un individ care, aşa cum a afirmat un străin cînd l-a cunoscut, avea „toate viciile pictate pe chip“. Pentru Socrate, la fel ca peste mai mult de douăzeci de secole, pentru Sartre, întruparea e căderea, răul originar. Şi, atît pentru că vederea e simţul cel mai subtil, cît şi pentru perversa putere pe care o exercită asupra lor, ambii filosofi vor da acestui simţ relief filosofic. Şi astfel, începînd cu grecul care era duşmanul corporalului, filosofia devine contemplaţie pură, disprețuiește carnea şi sîngele; şi va trebui să aşteptăm pînă

la existenţialism, pentru ca aceste atribute ale omului concret să pătrundă în meditaţia filosofică, chiar dacă într-o formă care îl contrazice pe Sartre, care, dacă în mod conştient a fost existenţialist, psihanalitic a fost întotdeauna un platonicist, un raţionalist.

Într-un eseu lucid, Marill-Albérès consideră revelator faptul că Sartre a încercat să-şi demonstreze unele idei prin figura lui Baudelaire, personalitate care îl subjuga într-atît, încît i-a inspirat două personaje: Daniel şi tînărul Philippe. Parcurgînd scrierile autobiografice ale poetului, descoperim, pe lîngă dorinţa de a scrie un roman metafizic, alte trăsături care îl prefigurează pe Sartre: ura faţă de natura vie, cultul sterpiciunii, obsesia universului îngheţat sau cristalin, platonismul patologic. La Baudelaire există aceeaşi aspiraţie de curăţenie ca la mulţi alţi păcătoşi ai cărnii care se simt vinovaţi, ura diurnă faţă de carnal, care e exact reversul slăbiciunii nocturne. Şi, cum femeia e pămîntescul prin excelenţă, umedul şi murdarul prin antonomasie, platonismul e mereu legat de fobia femininului (la fel cum existenţialismul şi, în general, romantismul, sînt răzmeriţa elementelor feminine ale omenirii). La fel ca pe Baudelaire, pe Roquentin îl îngreţoşează contingenţa lumii organice şi aspiră la un univers clar, cel care aparţine în mod paradigmatic muzicii şi geometriei. Îi e dor de negrul care, în mijlocul imperfecţiunii şi al urîţeniei, într-o infectă odăiţă dintr-un zgîrie-nori newyorkez „se salvează“ compunînd o melodie care va aparţine pe vecie lumii eterne şi absolute. Mi se pare la fel de demn de meditaţie faptul că Pascal, predecesorul lui Sartre în atitudinea jansenistă, poate că tulbure adolescent în căutarea purităţii, avea să găsească un (trecător) paradis în matematică. La maturitate, Pascal avea să spună apoi că sîntem galerieni înlănţuiţi pe aceeaşi corabie, în aşteptarea morţii. Dacă îi luăm ideii speranţa în Dumnezeu, ce rămîne seamănă destul cu gîndirea lui Sartre. În rezumat, cu sentimentul de inferioritate al urîţilor, Sartre acordă privirii celorlalţi puterea aproape supranaturală de a pietrifica şi a domina; pentru că lumea lucrurilor e cea a determinismului şi a face dintr-un om un obiect înseamnă să-i răpeşti libertatea. Fiinţa umană devine astfel o

ambiguă şi dramatică luptă între determinarea de către universul fizic şi libertatea conştiinţei.

Din acest fapt fundamental derivă o serie de consecinţe care afirmă valoarea ontologică a ruşinii, a pudorii, a veşmintelor şi a simulării. Îmi e ruşine, pentru că sînt privit, şi faptul demonstrează nu numai propria mea existenţă, ci şi pe aceea a altor fiinţe ca mine. Convieţuirea devine astfel o luptă mortală între conştiinţe libere pe picior de egalitate, care încearcă fiecare să-şi pietrifice adversara. Îmbrăcîndu-ne, disimulînd, mascîndu-ne, încercăm să năucim adversarul. Sclavia culminează cel mai degradant în actul sexual, unde trupul nud e expus cu maximă lipsă de apărare şi unde cuvîntul „posesie“ capătă sens filosofic, dincolo de tot ce e pur fizic.

E. Mounier practică interpretarea psihologiei lui Sartre îndreptată spre ce realizăm acum. Oamenii percep fiinţa intens şi suferă cînd universul îi uzurpă: unul ostil, opac, ameninţător. Poate că slăbiciunea originară, senzaţia de abandon, îi face să stabilească valoarea angajării, la fel cum lipsa unei calităţi ne poate împinge spre o profesie care o compensează: bîlbîiala lui Demostene. În Kierkegaard se insinuează deja fuga de asediul căsniciei şi al preoţiei, prin piruetă dialectică sau ironie. Dar la nici un altul nu e mai notorie impresia ca la Sartre, pentru care „lumea e în plus“ şi ameninţă să înghită eul; de unde importanţa căpătată în psihanaliza lui existenţială de noţiunea, totodată fizică şi ontologică, a vîscosului. În vîscos, celălalt pare să cedeze la contactul cu mine, pentru a mă deposeda mai bine. În rezumat, universul unui paranoid.

Furia împotriva fiinţei nu traduce, oare, sentimentul de a fi ratat ceea ce Marcel numeşte „legătura nupţială a omului cu viaţa“? Aici Mounier acceptă în mare măsură critica adusă de unii marxişti gîndirii sartriene. Se vorbeşte mult de angajare, dar de ce să te apuci? De nimic? Şi în absurdul total? Cred că tocmai această contradicţie între viziunea sa profundă şi sumbra *La nausée,* pe de o parte, şi sentimentul său jansenist de vinovăţie, pe de alta, îl împinge la lupta socială: activismul lui politic e reacţia voinţei pe care ontologia sa o subminează dinspre bază.

IDEI PURE ŞI IDEI ÎNTRUPATE. Cel mai autentic Tolstoi nu e cel care moralizează în opusculul despre artă, ci individul întortocheat şi îndrăcit pe care îl ghicim în *Memoriile unui nebun*. Gîndirea pură a unui scriitor e faţa lui strict diurnă, pe cînd ficţiunile se împărtăşesc şi din monstruoasa lume a tenebrelor lui. Sufletul – între carne şi spirit, ambiguu şi angoasat, purtat adeseori de comoţiile trupului şi aspirînd la eternitatea spiritului pur, oscilînd neîncetat între relativ şi absolut – e domeniul prin antonomasie al ficţiunii. Între suflet şi spiritul pur există aceleaşi diferenţe ca între viaţă şi sacrificiul vieţii, păcat şi virtute, diabolic şi divin. Aceasta e prăpastia care îl desparte pe romancier de filosof.

Ceea ce nu înseamnă că ideile nu pot şi nici nu trebuie să apară în ficţiuni, căci fiinţele umane care le însufleţesc, precum cele din carne şi oase, nu pot să nu gîndească şi, în vreme ce plîng, rîd sau se emoţionează, ele reflectează şi discută. Dar cele care apar astfel nu sînt ideile pure ale gîndirii făcute, ci impurele manifestări mintale ale existentului. Aceste personaje nu vorbesc de filosofie, ci o trăiesc. Şi între un genuin personaj de roman şi o marionetă care pur şi simplu repetă gînduri pure e aceeaşi diferenţă ca între omul Immanuel Kant (cu bolile şi viciile lui, cu precaritatea fizică şi sentimentele lui) şi ideile din *Critica raţiunii pure*.

Nu trebuie presupus, pe de altă parte, că, fiind personaje de ficţiune şi prin simpul fapt de a avea o existenţă pe hîrtie şi de a fi fost create de un artist, personajele sînt lipsite de libertate şi, în consecinţă, ideile lor nu pot fi decît idei, dinainte gîndite chiar de către autor. Nu în mod necesar, în orice caz. Ieşind, cum ies, din persoana integrală a creatorului lor, e natural ca unele dintre ele să aibă idei care, într-un fel sau altul, perfect sau imperfect, au ieşit cîndva chiar din mintea artistului; dar chiar şi în atari situaţii, aceste idei fiind întrupate în personaje care nu sînt exact autorul, apărînd mixate cu alte circumstanţe, cărnuri, pasiuni şi excese, nu mai sînt identice cu cele pe care poate că autorul le-a exprimat cîndva din propria-i situaţie; şi, deformate de noile presiuni (care în ficţiune sînt îndeobşte teribile şi demoniace), ele capătă o splendoare pe care nu o aveau înainte, canturi sau nuanţe noi, şi izbutesc să aibă o neobişnuită

putere de pătrundere. Sînt, în rezumat, idei diferite. În plus, fiinţele reale sînt libere şi, dacă nu sînt libere, personajele ficţiunii nu sînt adevărate, iar romanul devine un simulacru fără valoare. În faţa personajului său, artistul se simte un spectator ineficient în faţa unei fiinţe în carne şi oase: poate vedea, chiar *prevedea* actul, dar nu-l poate evita (ceea ce, în trecere, dezvăluie pînă unde poate fi liber omul, iar această libertate nu intră în contradicţie cu omniscienţa lui Dumnezeu). Din adîncurile fiinţei străine, din propria-i libertate, emană ceva irezistibil, ce nici spectatorul, nici autorul nu pot împiedica. Curios şi, ontologic, demn de mirare e că fiinţa aceea e prelungirea artistului; şi totul se petrece de parcă o parte a fiinţei lui ar fi martorul schizofrenic al celeilalte părţi, a ceea ce cealaltă parte face sau se pregăteşte să facă: un martor neputincios.

Astfel, viaţa e libertate într-o situaţie, viaţa unui personaj de roman e de două ori liberă, căci îi îngăduie autorului să experimenteze misterios şi alte destine. E în acelaşi timp o tentativă de a se sustrage inevitabilei noastre limitări a posibilităţilor şi o evadare din cotidian. Diferenţa care există, de pildă, între paranoicul pe care îl creează artistul şi un paranoic în carne şi oase e aceea că scriitorul care îl creează poate reveni din nebunie, pe cînd nebunul rămîne la balamuc. E o naivitate să credem, ca unii cititori, că Dostoievski e un personaj al lui Dostoievski. Desigur că o bună parte din el respiră în Ivan, Dimitri, Aleoşa, Smerdeakov; dar cît de greu ar fi putut Aleoşa să scrie *Fraţii Karamazov!* Nici nu trebuie presupus că ideile lui Dimitri Karamazov sînt strict ideile integrale ale lui Dostoievski: ele sînt, în orice caz, unele din ideile care, în delirul somnului, în stare de semitrezie sau extaz ori în crizele de epilepsie s-au organizat în mintea creatorului lor, amestecate cu alte idei contrare, mustind de sentimente de vinovăţie sau ranchiună, împletite cu dorinţe de sinucidere sau omucidere.

În virtutea acestei dialectici existenţiale, care emană din sufletul autorului şi se întrupează în personaje care luptă violent între ele şi uneori chiar în ele, se conturează o altă profundă diferenţă între roman şi filosofie; căci, în vreme ce un sistem de gîndire trebuie să se construiască într-o formă coerentă şi fără nici o contradicţie, gîndirea

romancierului e întortocheată, contradictorie şi ambiguă. Care e concepţia riguroasă a lui Cervantes despre lume? Cea a lui Don Quijote sau cea bîiguită de Sancho? Ce idei despre guvernare, iubire, prietenie, putere şi necumpătare profesa cu adevărat Cervantes? Putem fi siguri că şi de unele, şi de altele şi că uneori gîndea ca materialistul şi neîncrezătorul scutier, iar alteori se lăsa purtat de idealismul nesăbuit al nebunului său, dacă cele două sisteme de gîndire nu-i funcţionau concomitent, luptîndu-se sfîşietor şi melancolic în propria-i inimă; inima creatorilor mari, care par să rezume relele şi virtuţile întregii omeniri, măreţia şi mizeria omului în general.

Dar, în pofida polivalenţei personajelor unui autor, cînd terminăm de citit un mare roman, avem *senzaţia* că am privit o imagine deosebită a lumii şi existenţei, care nu rezultă atît din ideile disparate emise alternativ de personaje, cît dintr-o anume atmosferă generală, o anume tonalitate, care pare să învăluie obiectele şi figurile universului romanesc, la fel cum Kafka pluteşte (din pricina evidentă că la el nu există personaje, ci numai atmosferă) în romane atît de populate şi diverse precum *Fraţii Karamazov* sau *Lumină de august*. Poate că ar trebui să acceptăm, o dată cu Moravia, că „ideologia“ romancierului transpare întotdeauna din aluzii şi presentimente, printr-un procedeu care pare să conste în crearea unei metafizici exacte şi apoi sustragerea din ea a părţii ideologice, lăsînd numai partea de fapt. Cel puţin aceasta e impresia pe care o dă Kafka.

DISONANŢĂ. Cînd comparăm ultimele partituri ale lui Mozart cu primele, înţelegem valoarea disonanţei, puterea ei de a străbate straturile simplei frumuseţi, pentru a ajunge în zone mai profunde. Acelaşi lucru s-a petrecut, la scară mai mare, cu literatura epocii noastre: disonanţa lui Rimbaud, Dostoievski, Joyce e ca dinamita care aruncă în aer peisajele convenţionale, ca să scoată la iveală adevărurile ultime, şi de multe ori atroce din subsolul omului.

Să ne amintim scena de la tîrg din *Madame Bovary,* care se desfăşoară pe trei planuri simultane: în cel inferior, mulţimea înaintează, împingîndu-se cu turma; pe platformă, funcţionarii debitează locuri comune comemorative; în cel superior, în cameră, Rodolphe

repetă pompoase fraze de amor. Graţie acestei dialectici a trivialităţii şi a simultaneităţii mugetelor, a discursurilor şi a retoricii amoroase, Flaubert obţine un efect devastator în contrast cu sentimentalismul apocrif şi vulgaritatea burgheză. Paradoxal, atinge astfel un romantism mai deznădăjduit şi mai sfîşietor.

Desigur că disonanţa nu a fost descoperită de literatura de azi: să ne gîndim cum pune Shakespeare faţă în faţă bufoneria cu sublimul, ce efecte obţine Cervantes punîndu-i faţă în faţă pe Don Quijote şi pe Sancho, ce nemiloase disonanţe foloseşte Dante în *Infern*. Dar e adevărat că niciodată nu a jucat disonanţa un rol atît de important ca în aspra literatură a vremii noastre.

RĂSCUMPĂRAREA LUMII MAGICE. La fel ca visul, arta face incursiuni în teritoriile arhaice ale rasei umane şi de aceea poate fi şi este în continuare instrumentul folosit pentru răscumpărarea integrităţii pierdute; cea din care fac inseparabil parte realitatea şi fantezia, ştiinţa şi magia, poezia şi gîndirea pură. Şi nu e deloc întîmplător faptul că artiştii s-au dus să caute paradisul pierdut tocmai în ţările cele mai dominate de raţiunea abstractă: arta copiilor, a negrilor sau a polinezienilor, nefăcută încă fărîme de civilizaţia tehnolatrică.

EXISTENŢIALISM ŞI MARXISM. Dacă plecăm de la om ca început şi sfîrşit, dacă sîntem convinşi că activitatea lui e cea mai importantă, că tot ce ştie omul se trage din propria-i *praxis,* din rezistenţa pe care o opune lumea proiectelor lui, observăm cît se apropie existenţialismul şi marxismul. Dacă vorbim, desigur, de un existenţialism fenomenologic şi dialectic şi dacă îl interpretăm pe Marx nu ca pe o doctrină a reducţionismului economic, ci ca pe una a totalităţii concrete a existenţei.

Vor rămîne, după părerea mea, şi unele diferenţe: atitudinea faţă de mit şi valorile metaistorice ale artei, reziduul de gîndire iluministă din marxism şi modul în care se pune problema religioasă. Pentru marxism, nu e admisibilă presupunerea a ceva transcendent faţă de omul însuşi. Dar mă întreb dacă, la fel cum natura e preexistentă fiinţei umane şi, deşi transformată şi umanizată de el,

şi perenă, nu există, oare, şi posibilitatea unei divinităţi preexistente şi perene? Uşor s-ar putea argumenta că, la fel cum în procesul de autocreare poate cunoaşte natura, tot aşa poate omul să aibă treptat acces la divinitate. Logic nu e imposibil.

PROBLEMA LIMBAJULUI PENTRU SCRIITOR. Există în prezent scriitori şi teoreticieni pentru care nu are sens literatura nefăcută pe baza revoluţiei cuvîntului. Totul depinde de raza de acţiune atribuită afirmaţiei.

Cu aceleaşi mult manevrate piese, Capablanca a înnoit şahul. Cu pietre identice cu cele de care se servea la construirea bazilicelor romanice, noua cultură a înălţat catedrale gotice. Aceasta demonstrează primatul structurii asupra elementelor care, în limbaj, ar fi simplele cuvinte.

Dar trebuie să ne ferim de înşelăciunile jocului şi, în particular, de cele care-şi atrag calificativul „nou", purtătorul celor mai multe semanteme echivoce. Căci o operă ca *Procesul* trebuie luată *în totalitatea sa* drept un nou limbaj, dar asta nu din cauza luării în consideraţie a cuvintelor noi, şi nici din aceea a falimentelor sintactice sau morfologice. Teologul romantic german Scheleiermacher considera deja că prealabilă era luarea în consideraţie a ansamblului. E deci o iluzie să vorbim de revoluţie, cînd operăm numai pe seama fisurării lexicului sau chiar a sintaxei, cel puţin cînd pe acestea le valorifică întregul cîmp semantic şi aura stilistică a creaţiei în totalitate, ca în cazul lui Joyce.

Nu că aş afirma imposibilitatea înnoirii unor tehnici, dar neg că aceasta e *singura cale* aşa cum susţin unii extremişti. Kafka demonstrează că nu e necesară. Şi mulţi moştenitori rahitici ai lui Joyce demonstrează că nu e nici suficientă. Anumitor retoricieni ai tendinţei le convine să li se arate geniala capacitate a lui Kafka de a revalorifica vorba cea mai umilă şi infinitele reverberaţii teologice şi filosofice pe care el le extrage dintr-un clişeu de tribunal precum „procesul". Desigur, în acest sens el e un mare inovator al limbajului. Dar, oare, nu e aşa ceva orice scriitor important? Cuvîntul „iubire" nu mai are acelaşi sens după Proust.

LITERE ŞI *BELLE-ARTE*. După cîte ştiu eu, scriitori precum Sofocle, Dante şi Shakespeare şi-au stabilit drept ţel nu frumuseţea, ci cercetarea condiţiei umane, explorarea abisurilor şi a limitelor ei. E clar că în aceasta stă frumuseţea, dar nu aceea care se obţine cînd o cauţi pentru ea însăşi, ci alta: mare şi tragică, sfîşiată de disonanţă şi oroare. Tragediile scrise de om, de la cea care povesteşte soarta lui Oedip la cea care narează moartea lui Ivan Ilici, înfăţişează toate această frumuseţe a străfundurilor.

PROZĂ ŞI POEZIE. Proza e diurnul, poezia e noaptea: se hrăneşte cu monştri şi simboluri, e limbajul tenebrelor şi al abisurilor. Nu există deci roman mare, care în ultimă instanţă să nu fie poezie.

DESPRE STIL. Stilul e omul, individul, unicul: modul lui de a vedea şi de a simţi universul, de „a gîndi" realitatea, acel mod de a-şi amesteca gîndurile cu emoţiile şi sentimentele, cu tipul său de sensibilitate, cu prejudecăţile şi maniile, cu ticurile lui.

Nu are deci sens să ne referim la stilul Teoremei lui Pitagora. Limbajul ştiinţei pure poate, şi la nevoie trebuie, să fie înlocuit cu simboluri pure şi abstracte, la fel de impersonale ca figurile platonice la care fac eu referire. Ştiinţa e generică, arta e individuală şi, de aceea, arta are stil, iar ştiinţa nu. Arta e un mod foarte sensibil şi curios de a vedea lumea, propriu fiecăruia dintre creatori şi intransferabil.

Retoricienii considerau stilul drept un ornament, un limbaj festiv. Cînd el e, în realitate, singura formă prin care artistul poate spune ce are de spus. Rezultatul e insolit nu pentru că limbajul ar fi şi el, ci pentru că aşa vede omul lumea.

DESPRE METAFORĂ. Metafora era pentru Aristotel cel mai important giuvaier literar care împodobeşte stilul. Primul care i-a observat greşeala a fost Gianbattista Vico, care a afirmat că poezia şi limbajul sînt esenţialmente identice şi că metafora, departe de a fi un mijloc „literar", e corpul principal al tuturor limbilor (Cf. *Scienza Nuova*). La începuturi, ea consta din acte mute sau gesturi făcute cu diferite corpuri care aveau oarecare legătură cu

ideile sau sentimentele a căror exprimare era dorită. Hieroglifele, blazoanele şi emblemele nu sînt altceva decît metafore. Chiar cuvîntul *figură* e deja o figură. E imposibil să vorbim sau să scriem fără metafore şi cînd pare că nu o facem e pentru că ele sînt atît de familiare, încît au devenit invizibile.

ARTA SE FACE ŞI SE SIMTE CU TOT TRUPUL. Nu se face artă, nici nu se simte cu capul, ci cu tot trupul; cu sentimentele, spaimele, angoasele şi chiar sudorile. Nietzsche spune că are împotriva lui Wagner obiecţii fiziologice; respira cu dificultate, picioarele nu i se supuneau, stomacul îi protesta la fel ca inima, circulaţia sîngelui şi maţele.

NOILE CURENTE LITERARE. Nimic nu e cu totul nou şi, la fel cum Aristotel vine din Platon, chiar dacă pentru a-l nega (parţial), tot aşa Beethoven vine din Mozart. Pe de altă parte, un mare creator e îndeobşte rodul a tot ce-l precedă, el „jefuieşte" operele de artă ale predecesorilor şi, în cele din urmă, realizează sinteza care-l va caracteriza pe noul om de valoare. Faulkner nu e de conceput fără Balzac, Dostoievski, Proust, Thomas Wolfe, Huxley şi Joyce.

În plus, negarea (măcar parţială a) oboselii produse de şcoli, precum şi reacţia contra celor care ne înconjoară sau preced imediat, ne face să recurgem întîmplător la cei care, la rîndul lor, le-au negat, adică la bunicii noştri. De aceea Proust spune că, de multe ori, originalitatea constă în a-ţi pune o pălărie veche, adusă din pod. El însuşi, ca să nu mergem mai departe, nu vine din Flaubert, sau Balzac, sau din oricare alt predecesor imediat, ci din Saint-Simon şi, înaintînd şi mai departe în spaţiu, din George Elliot, Thomas Hardy, Ruskin. Kafka îşi are antecedentele într-o persoană atît de îndepărtată precum Melville.

Astfel, cursul literaturii rezultă contradictoriu, iar motorul său secret e contrastul şi polemica. Cînd literaturii franceze i se făcuse lehamite de analize, tineri ca Sartre au privit admirativ la romancierii americani care, descriind faptele vital şi direct, au adus aer într-o odaie unde aproape că nu se mai putea respira.

TENACITATEA CREATORULUI. Autenticii artişti sînt de o tenacitate fanatică, care îi face să caute îndîrjit expresia potrivită a ceea ce intuiesc. Faulkner, care a rescris de multe ori *Zgomotul şi furia,* a afirmat:

„Artistul lucrează fără răgaz şi o ia mereu de la capăt; şi de fiecare dată crede că-şi va atinge ţelul, că-şi va desăvîrşi opera. Nu va izbuti, cum e şi normal; şi de aici decurge faptul că această stare de spirit e fecundă. Dacă ar izbuti vreodată, dacă opera sa ar putea ajunge să se compare cu imaginea pe care el şi-a făcut-o despre ea, cu visul lui, nu i-ar mai rămîne decît să se arunce de pe culmea perfecţiunii lui definitive, sinucigîndu-se."

Cuvinte asemănătoare spuse de Camus:

„Se consideră prea frecvent că opera unui creator e o serie de mărturii izolate. Se face atunci confuzie între artist şi literat. Gîndul profund e în continuă devenire, cuprinde experienţa unei vieţi şi ia forma ei. La fel, creaţia unică a unui om se fortifică în aspectele ei succesive şi multiple, care sînt operele. Unele le completează pe celelalte, le corectează sau le repetă şi le şi contrazic. Dacă ceva pune capăt creaţiei, acesta nu e strigătul victorios şi iluzoriu al creatorului orb: am spus totul, ci moartea, care pune capăt experienţei lui şi-l izbăveşte de geniu."

La fel:

„Creaţia e cea mai eficace dintre toate şcolile răbdării şi ale lucidităţii. Ea e şi mărturia tulburătoare a unicei demnităţi a omului: tenacea recoltă împotriva condiţiei lui, perseverarea în efortul considerat steril. Ea cere efort cotidian, stăpînire de sine, exacta apreciere a limitelor adevărului, măsură şi forţă. E o asceză. Totul «pentru nimic», pentru a repeta şi a turba. Dar poate că marea operă de artă are mai puţină importanţă în sine decît în încercarea pe care i-o cere omului şi ocazia pe care i-o oferă, ca să-şi învingă fantasmele şi să se mai apropie un pic de realitatea sa nudă."

RECREARE CONSTANTĂ. O catastrofă care ar cufunda omenirea în mizerie şi ignoranţă ar transmuta sensul tuturor operelor de artă,

ar anihila splendorile lui Leonardo sau Goya, subtilităţile dialogurilor lui Platon sau ale romanelor lui Proust; căci nimeni nu poate vedea într-o operă mai mult decît are el însuşi, cel puţin ca potenţialitate.

Dar chiar şi fără catastrofe, omenirea se schimbă neîntrerupt şi o dată cu ea creaţiile omului: *prezentul rectifică trecutul*. Acel Cervantes care a scris *Don Quijote* nu e identic cu acest Cervantes de azi: acela era un aventurier plin de viaţă şi umor, acesta e academic, scolastic, antologic.

DIN NOU DESPRE REBELIUNEA ROMANTICĂ. Istoria nu e un proces liniar, ci rezultatul forţelor opuse, al antinomiilor care se fecundează reciproc: chiar în sînul modernităţii erau în germen forţele care urmau să se ridice, în fine, împotriva raţionalismului şi maşinii.

Renaşterea italiană s-ar putea caracteriza provizoriu cu următoarea serie de cuvinte: clasicism, raţionalitate, limitare, caracter finit, statică, claritate, zi şi esenţă. Prin contrast, şi tot prudent şi provizoriu, am putea caracteriza popoarele germanice cu următoarea serie: romantism, iraţionalitate, nelimitare, caracter infinit, dinamică, obscuritate, noapte, existenţă.

Dar antinomiile nu rămîn ca atare, ci se generează şi se fecundează alternativ. Nici Italia Renaşterii nu era lipsită de elemente gotice, nici popoarele germanice nu au rămas străine de prestigiul antichităţii elene. Modernitatea a fost, mai curînd, o sinteză dialectică a acestor termeni, aşa cum o indică simpla examinare a burgheziei, esenţa timpurilor moderne; formată precoce în Italia, ea devine decisivă la popoarele germanice şi anglo-saxone; mustind de raţionalism, trebuie să se reverse, în virtutea nelimitării şi dinamismului său, în conceptul contrar. Şi astfel, modernitatea străbate alternativ cele două serii de antinomii. La fel cum înainte naturalismul sfîrşise în maşină, care-i opusul lui, iar vitalismul, în abstracţiune şi spirit individualist, în masificare.

Italia avea fundamentul antic şi, ca atare, Renaşterea ei se caracterizează mai curînd prin prima serie de concepte. Dar capitalismul italian nu s-ar fi născut niciodată din simpla resurecţie a antichităţii greco-latine. Grecii profesau o concepţie statică şi finită a realităţii,

şi o mare parte din Renaşterea italiană a suferit influenţa acesteia, dar problema se complică o dată cu apariţia creştinismului şi a popoarelor gotice. Religia creştină e sincretismul filosofiei greceşti cu elementele dinamice ale evreilor şi maniheilor; şi astfel, chiar de la origini, ea va îngloba două forţe opuse; după epocile, popoarele şi oamenii care l-au adoptat, creştinismul şi-a deplasat accentul de la contemplaţia proprie grecilor la acţiunea proprie evreilor, de la esenţă la existenţă. Şi, uneori, conflictul se poate observa chiar la un singur om: Pascal începe ca geometru şi moare ca mistic. În această latitudine spirituală rezidă, poate, cea mai mare forţă a acestei religii, căci, ori de cîte ori pare gata să se prăbuşească, un nou impuls existenţial îi reînnoieşte structura.

Spiritul dinamic şi existenţial al creştinismului a prins cu cea mai mare forţă la popoarele gotice, dînd naştere reversului lumii moderne, fără de care n-ar fi de înţeles manifestările crizei noastre. Fără tradiţia culturală a Italiei, ele au irupt în civilizaţie cu caractere mai barbare şi mai moderne şi, creînd un creştinism mai dinamic şi mai iudaic prin calvinism, au dispus de mai mari posibilităţi pentru a da curs celui mai năvalnic impuls comercial.

Dar elementul dinamic şi iraţionalist adus de popoarele gotice va provoca, pe termen lung, rebeliunea francă a romanticilor chiar împotriva societăţii care le-a dat adăpost.

CREATORUL ÎN FAŢA CRITICII. Dată fiind condiţia omului, artistul are nesfîrşite motive de suferinţă: uneori, pentru că nu e înţeles sau pentru că trezeşte furia mediocrilor şi a resentimentarilor. În orice caz, durerea lui e foarte mare, pentru că numai o piele groasă l-ar putea apăra cum se cuvine, iar caracteristică unui artist e tocmai fineţea extremă a pielii. În parte de aceea, în parte deoarece trăieşte luptînd împotriva rezistenţei pe care o trezeşte, în parte deoarece capătă treptat mentalitatea urmăritului, el sfîrşeşte prin a deveni bolnăvicios de susceptibil: *genus irritabile vatum*.

Împotriva calamităţii acesteia există un singur mod de a ne apăra, să citim, din cînd în cînd, jurnalele, corespondenţa şi memoria scriitorilor, istoria literaturii. Şi, cînd constatăm că şi nouă,

bieţi muritori, ni se întîmplă ce li s-a întîmplat celor mari, ca Goethe şi Proust, de ce, oare, ne-am mai putea plînge? În convorbirile cu Eckermann, Goethe povesteşte:

„Nici nu mi-a apărut bine Werther, că l-au cenzurat într-atît, încît, dacă aş fi şters pasajele criticate, n-ar mai fi rămas nici un rînd."

Jean Paulhan semnalează, apropo de critica din secolul trecut:

„Au existat critici, esteţi şi înţelepţi, moralişti şi nemoralişti, voluptuoşi şi reci, greoi şi volubili, solemni şi nerușinați, profesori şi oameni de lume. Dar aveau cu toţii o trăsătură comună: greşeau."

Şi adaugă mai departe:

„Nu există nici un mare poet, nici un mare pictor, nici un singur scriitor din secolul al XIX-lea, pe care să nu-l fi condamnat la începuturi şi, adeseori chiar la apogeu, cei mai buni critici."

Care sînt cauzele profunde ale acestei repetate şi, se pare, invincibile înclinaţii? Ele sînt diferite şi operează uneori separat, alteori într-o catastrofală combinaţie.

Un caz tipic e Saint-Beuve: persoană prezentînd tendinţe de nanism, autor frustrat de poeme şi povestiri, energic respins de femei, el a denunţat absenţa geniului la Balzac, el l-a negat pe Baudelaire şi a susţinut că nimeni nu avea să-l facă să creadă că paiaţa de Stendhal ar fi putut scrie un roman valoros. S-ar putea crede, cu destulă candoare, că erori atît de monstruoase la un om considerat drept unul dintre cei mai mari critici ar îndemna la meditaţie şi prudenţă în viitor. Mare greşeală! Fiinţele umane nu ascultă de principiile logicii şi concluzia de bun-simţ care se deduce plecînd de la greşelile lui nu serveşte la nimic în viitor. Resentimentul, la fel ca gelozia, ca invidia, ca orice patimă negativă şi însetată, e de nestins şi nu are în nici un caz vreo legătură cu logica.

Dacă s-au putut produce asemenea calamităţi în legătură cu Sainte-Beuve, ce se poate aştepta de la critici de statură mai modestă? În paralel cu dezvoltarea jurnalismului şi imensa cantitate de ziare care trebuie să facă ceea ce ele numesc critică literară, o mulţime de scriitori de categoria a treia au marea şansă de a-i judeca pe cei de

primă mărime, explicîndu-le defectele operelor lor şi enunţînd principiile pe care trebuie să se bazeze un roman sau un poem exemplar. Asemenea paradoxalilor nepricopsiţi care, pentru cîţiva firfirici, scriu cîte o carte intitulată *Cum să devii milionar*.

În aceste cazuri nu operează întotdeauna resentimentul, căci există şi situaţia în care tineri needitaţi îşi cîştigă existenţa cu o asemenea rubrică; poate fi vorba de lipsă de experienţă, miopie, lipsă de sensibilitate şi de talent; căci numai cine se aseamănă se adună; şi, dacă unui geniu ca Schumann îi vine uşor să recunoască cu generozitate geniul lui Brahms, nu i se întîmplă la fel unui tinerel care, în vreme ce studiază clarinetul, scrie la ziar despre muzică. Lipsa de experienţă se poate adăuga miopiei şi mediocrităţii, care nu exclud în mod necesar resentimentul, ci chiar sînt uneori cauzele lui: un om e foarte greu capabil să intuiască profunzimea, frumuseţea sau măreţia a ceea ce nu e în stare să simtă, nici măcar în germen, în propriul său spirit.

Operează şi primejdioasa metodă a judecării noului în funcţie de vechi. Dar, cum orice creator e într-un fel un înnoitor, el scapă într-o măsură sau alta canoanelor consacrate. Şi, cînd apare, cum să-l judeci? Toţi ştim acum că Balzac era un geniu, dar cum putem şti ce e un Fontana care apare la Rosario[1]? Un om pe care, culmea, vecinii îl pot vedea şi pipăi, un individ care mănîncă la fel ca şi ceilalţi muritori, se îmbolnăveşte, e oarecum ridicol şi trebuie să-şi cîştige existenţa ca vai de mama lui? Şi cum, colac peste pupăză, cel care aduce critici pare întotdeauna mai talentat decît cel care aduce laude, cine şi cîţi nu vor cădea pradă tentaţiei de a spune NU cu pedagogică ironie, adăugînd la resentimentul lor onorabilul aspect al unei judecăţi axiologice imparţiale?

Spre onoarea rasei, alături de aceşti indivizi apar totuşi cei care au ştiut să-l descopere pe creator acolo unde a apărut: Balzac semnalîndu-l pe Stendhal sau, mai mişcător, Schumann afirmînd că o dată cu Brahms se născuse muzica secolului. Şi, cum artistul cunoaşte taina şi misterul creaţiei, episode precum cel cu Balzac sau

[1] Rosario e un oraş din Argentina (n.tr.).

cu Schumann, deşi ne miră prin măreţia atitudinii, nu ne uimesc. Ne uimeşte, în schimb, faptul că, brusc, un cititor necunoscut, care nu a creat niciodată nimic, ori un anonim sau modest jurnalist e în stare să observe prezenţa creatorului. Înclini să crezi că în ei e latent geniul creator pe care, dintr-un motiv sau altul, n-au ştiut să-l transforme în fapt; în orice caz, ei se lasă cu ingenuitate şi entuziasm în voia magiei şi a fascinaţiei poetului: o ingenuitate şi un entuziasm fără de care nu e posibilă nici crearea operei de artă, nici recrearea ei în cititor sau spectator. Artistul munceşte şi suferă prin ei şi pentru ei, fiinţele cărora le e destinat cu adevărat mesajul criptic, cel care le va aduce o lumină superbă şi ciudată şi care le va îngădui să-şi cerceteze propriile abisuri, lumina care le va aduce totodată consolare şi nelinişte, siguranţă şi şovăială, înfruntarea cu propria lor dramă şi inifinita izbăvire de a nu se mai şti singuri.

Arta există în virtutea acestei minunate confraternităţi. Pentru că altfel artiştii ar tăcea pe vecie sau ar muri. Pur şi simplu ar muri.

CURAJUL CREATORULUI. Cînd a apărut *Du côté de chez Swann,* criticul Henri Ghéon a scris că Proust se îndîrjise *„à faire ce qui est proprement le contraire de l'oeuvre d'art, c'est-à-dire l'inventaire de ses sensations, le recensement de ses conaissances, et à dresser le tableau succesif, jamais d'ensemble, jamais entier, de la mobilité des paysages et des îmes"*. Adăugînd că e uimitoare juxtapunerea fără legătură a primelor vise de copil şi a aventurii lui Swann, pe care domnul Proust nu trebuia să o ştie decît după copilărie, dar pe care el o intercalează în relatare *„sans raison palpable"*. Etcetera.

CRITICI ADUSE CRITICILOR. Sartre:

„Majoritatea criticilor sînt oameni fără noroc care, chiar cînd erau la limita deznădejdii, au dat de modesta şi liniştita slujbă de paznic de cimitir.

Pentru critic e o plăcere că autorii contemporani îi fac favoarea de a muri: cărţile lor, prea crude, prea vii, prea presante, trec de cealaltă parte, afectează din ce în ce mai puţin şi devin din ce în

ce mai frumoase; după o scurtă ședere în purgatoriu, ele vor popula cerul inteligibil al noilor valori. Bergotte, Swann, Siegfried, Bella și M. Teste – ei sînt achiziții recente. Sînt așteptați Nathanaël și Ménalque. În ce-i privește pe scriitorii care se încăpățînează să trăiască, lor li se cere doar să nu se miște mult și de aici înainte să încerce să semene cu morții pe care urmează să-i întîlnească. Valéry nu s-a descurcat prea prost, căci publică de douăzeci și cinci de ani cărți postume."

Flaubert:

„Nu servește la nimic, doar la plictisirea autorilor și la abrutizarea publicului. Critică faci cînd nu poți face artă, la fel cum te faci spion cînd nu poți fi soldat."

Pavese:

„Orice critic e, la propriu, o femeie la vîrsta critică: ranchiunos și *refoulé*."

Baudelaire:

„Saint-Marc Girardin a spus ceva care va rămîne: «Să fim mediocri!». Să punem propoziția lîngă spusele lui Robespierre: «Cei care nu cred în nemurirea sufletului lor își fac dreptate». Vorbele spuse de [acest critic] Saint-Marc Girardin denotă o imensă ură față de sublim."

Gaëtan Picon:

„Judecata imediată tinde uneori să devalorizeze contemporanul: supunerea față de modelele antice, teama de a pierde, riscurile se adaugă, ca la Sainte-Beuve, invincibilei repulsii față de apropierea geniului. E greu să judeci pe viu, dar în fiecare clipă se judecă pe viu."

Van Wick Brooks:

„În vederea erorilor pe care trăiește comițîndu-le, un critic ar trebui să folosească siliciul drept strai cotidian."

Henri Miller:

„Tot ce vor spune criticii despre o operă de artă, chiar în cele mai bune, cele mai solide, convingătoare și plauzibile eseuri, chiar în cele scrise cu iubire (lucru care se petrece arareori), e un nimic în comparație cu mecanica reală, cu adevărata geneză a operei de artă."

REGULI PENTRU CREAŢIE.

„Spuneți-i lui Arnold Bennet că toate regulile de construcție urmează să fie valabile doar pentru romanele care sînt copii ale altora. Cartea care nu e copia altor cărți are propria construcție; și ceea ce el, care-i un vechi imitator, numește greșeli, eu numesc caracteristici." (D.H. Lawrence)

INCONVENIENTE ALE GENIULUI. Henry James scrie că la un moment dat nu i-a mai putut citi nici pe Tolstoi, nici pe Dostoievski, din pricina lipsei lor de gust și a unui nivel estetic sigur, din chiar pricina intensității creațiilor lor. Iete-te!

STATUL CONTRA ARTISTULUI. Confucius nu aprecia arta decît pentru serviciile pe care le putea aduce Statului. Platon nu admite decît poemele în onoarea oamenilor iluștri și a zeilor, și în *Legile* interzice orice artă care nu-i e utilă Republicii.

Dar fenomenul se ascute în timpul marilor revoluții, fapt în multe sensuri explicabil: rebelii sînt întotdeauna primejdioși pentru Stat. Nu sînt așadar de mirare exagerările la care s-a ajuns în Rusia. Rousseau denunța deja caracterul corupt al artei. Apoi, Saint-Just a cerut, la Sărbătoarea Rațiunii, ca rolul ei să fie interpretat de o persoană mai curînd virtuoasă decît frumoasă. Revoluția distruge arta și nu produce nici un scriitor important, ghilotinîndu-l pe singurul poet din vremea ei, pe cînd pe scene se montează piese intitulate *Soțul republican* sau *Republicană și virgină*. Saint-simonienii cer apoi o artă „socialmente utilă", progresiștii din întreaga lume cer să fie pusă creația artistică în serviciul dezvoltării și propășirii umanității, iar nihiliștii ruși ajung să proclame că o pereche de ghete sînt mai utile decît toată opera lui Shakespeare.

NOI, BARBARII. Moştenitori ai culturii latine şi franceze, dar urmaşi ai Spaniei care, ca orice periferie „barbară“ a Europei, nu a avut o Renaştere în sens strict, raţionalist şi ştiinţific, crescuţi pe un continent nou şi lipsit de măsură, sîntem mai bine dotaţi pentru a simţi şi înţelege scriitori ca Dostoievski, Tolstoi, Kierkegaard, Strindberg, Nietzsche şi Kafka. Aşa încît, de n-am fi buni de altceva, am fi cel puţin utili ca să le facem rost unor europeni de perfecta conştiinţă a unor fapte europene.

În rest, barbarii au jucat întotdeauna un rol important în culturile excesiv de rafinate. Aşa s-a petrecut cînd, implementîndu-se cu căruţe şi cornuri de vînătoare în decadentul imperiu roman, popoarele germanice au aruncat sămînţa goticului şi a catedralelor lui.

Cultura e întotdeauna dialectică (în sens nu atît hegelian, cît kierkegaardian) şi, în acest joc de forţe şi contraforţe, America Latină are importanţa pe care întotdeauna au avut-o, în formarea unei noi culturi, primitivismul, ingenuitatea, peisajul inedit şi nemăsurat, aportul sîngelui nou şi al noii perspective şi chiar propriul resentiment al popoarelor date la o parte sau subestimate.

DIN NOU DESPRE ARTA POPULARĂ. Din raţiuni politice, se vorbeşte adeseori acum de arta populară ca despre una sănătoasă, sursă a oricărui adevăr şi prospeţime. Lucrurile nu sînt aşa de simple.

Cînd a apărut în Europa, naţionalismul a valorificat şi, pînă la urmă, a supraestimat arta populară. Această manifestare, care în alte vremuri fusese dispreţuită, s-a transformat brusc printre artişti într-un obiect de cult, fiind considerată mai autentică, mai puţin „artificială“, mai apropiată de calităţile profunde ale omului. Fraza despre Anteu şi vestita lui recuperare energetică a devenit un inevitabil loc comun.

Ei bine, e adevărat că, atunci cînd arta devine excesiv de curtenească sau, cînd dorinţa de a face plăcere persoanelor rafinate îi şlefuieşte duritaţile şi-i ia sînge, coborîrea în popor o ajută să reîntîlnească valorile primare şi, ca atare, mai puternice, mai ales în comunităţile rurale care se păstraseră la marginea vîltorii industriale în Europa.

Dar, chiar şi în vremurile acelea, erau adeseori luate drept expresii genuin populare dansuri sau poveşti care nu erau decît evoluţii

ale artei aristocratice: colindele erau resturi fosile ale pastoralelor curteneşti, mobilele erau simplificări sau combinaţii de stiluri, de la Renaştere la Ludovic al XV-lea; iar la noi, dansurile populare nu erau decît bastarzii dansurilor aristocratice spaniole. În virtutea acestui mecanism, care face clasele populare să imite obiceiurile şi gusturile claselor privilegiate (şi astăzi, orice vînzătoare de magazin se extaziază în faţa unei fotografii făcute la o nuntă din lumea bună şi imită pieptănătura unei prinţese a modei), poporul adoptă, simplificîndu-le şi transformîndu-le, expresii şi forme ale artei culte.

Deoarece, dacă, în cazul comunităţilor cu adevărat primitive şi izolate de civilizaţie, se poate vorbi de o artă populară „necontaminată“, aşa cum se întîmpla în satele sălbatice din Polinezia sau Africa, înainte de sosirea oamenilor albi cu invenţiile lor, adjudecarea acestor calităţi artei unei mase al cărui gust e incitat de o serie de centrale jurnalistice şi radiotelefonice nu are nici un sens şi nu e mai mult decît o doctrină demagogică.

RĂDĂCINILE FICŢIUNII. Clipă de clipă, în viaţa noastră unică şi limitată, ne vedem obligaţi să optăm, dintre infinitele drumuri care ni se deschid, pentru unul singur. A opta pentru unul înseamnă să le laşi pe celelalte în voia neantului. Şi nici măcar nu ştim unde ne va duce opţiunea aceasta, căci imaginea noastră despre viitor e precară şi ne face să simţim aceeaşi îngrijorare ca a navigatorului care trebuie să treacă, în plină ceaţă şi întuneric, printre nespus de primejdioase stînci submarine. Abia dacă ştim sigur că dincolo e moartea inevitabilă, fapt care ne face şi mai angoasantă alegerea, căci o face unică şi ireversibilă. Opţiunea pare deci inventată de diavol pentru a ne chinui, ca o copertă, aşa bănuim, a unei aproape sigure frustrări, un drum al dezamăgirii sau al eşecului. Şi, spre şi mai marea noastră ruşine, din pricina propriei noastre voinţe!

În ficţiune încercăm alte drumuri, lansînd în lume personaje care par din carne şi oase, dar care abia de aparţin unui univers de fantasme. Entităţi care îşi împlinesc prin noi – şi într-un fel în noi – destine pe care viaţa unică ni le-a interzis. Romanul, concret, dar ireal, e forma inventată de om, ca să scape de această

încercuire. Formă aproape tot atît de precară ca visul, dar cel puţin mai voluntară.

Aceasta e una dintre rădăcinile ficţiunii.

Cealaltă e, poate, aspiraţia fiinţei umane către eternitate; o altă dorinţă incompatibilă cu caracterul ei finit. Căutarea timpului pierdut, răscumpărarea vreunei copilării sau a vreunei pasiuni, pietrificarea unui extaz. În rezumat, alt simulacru.

UNUL DINTRE PARADOXURILE FICŢIUNII. E caracteristic unui bun roman să ne ducă în lumea lui, să ne cufunde în el, să ne izoleze într-atît, încît să uităm de realitate. Şi totuşi, e o revelaţie tocmai despre realitatea din jur!

HENRY MILLER.

„Scrisul, ca viaţa însăşi, e o călătorie în vederea unei descoperiri. Aventura are caracter metafizic: e o cale de indirectă apropiere de viaţă, spre a căpăta viziunea totală, nu parţială, a Universului."

„Scriu adesea lucruri pe care nu le înţeleg, deşi sigur că pe urmă îmi vor părea clare şi semnificative. Am încredere în omul care scrie, în omul care sînt, în scriitor. Şi nu cred în vorbe, nici chiar cînd le-ar potrivi cel mai îndemînatic om: cred în limbaj, ceva dincolo de vorbe, ceva despre care cuvintele nu oferă decît o iluzie nepotrivită. Vorbele nu există separat decît în minţile eruditilor, ale filologilor, ale etimologilor etc. Cuvintele divorţate de limbaj sînt lucruri moarte şi nu comunică secrete."

„La fel ca principiul originar al Universului, la fel ca inflexibilul Absolut (Unu, Totul), creatorul, adică artistul, se exprimă plecînd de la şi prin imperfecţiune. Aceasta e pînza vieţii, adevăratul semn al viului."

„Arta nu te învaţă nimic, dacă nu e vorba de semnificaţia vieţii. Cu excepţia unui pumn de oameni care, ca autorul însuşi, sînt iniţiaţi în mistere, marea operă trebuie să fie inevitabil obscură."

„O dată ce e cu adevărat acceptată, arta încetează să mai existe. E doar un substitut, un limbaj simbolic, care înlocuieşte ceea ce trebuie captat direct. Dar, pentru ca faptul să fie posibil, omul trebuie să devină o fiinţă perfect religioasă, nu doar pur şi simplu un credincios, ci un prim motor, un zeu, de fapt. Inevitabil, va izbuti. Şi dintre toate ocolurile făcute în drum, arta e cel mai glorios, fecund şi instructiv."

LITERATURĂ ŞI PROSTITUŢIE. Cum să trăim? Oricum, numai să nu fie manevrată creaţia şi să nu i se scadă preţul: montînd un mic atelier mecanic, lucrînd ca funcţionar la o bancă, vînzînd flecuşteţe în stradă, jefuind o bancă.

REFRACŢIA OPEREI ÎN PUBLIC. Conştiinţa noastră nu e nici clară, nici coerentă şi nu „ştim" nici cum sînt sentimentele. Proiectate spre lume, ele se refractă cînd intră într-un mediu de altă densitate şi natură, şi, cînd se întorc asupra noastră, reflectate de alt spirit, confuzia noastră creşte. Ceva asemănător se petrece cu personajele unui roman, care nu sînt aceleaşi şi nici nu rămîn identice cu sine cînd cititorul le simte. Astfel încît, fiecare lectură reface, într-o oarecare măsură, o operă literară, şi fiecare generaţie sau epocă îi atribuie un nou înţeles.

Desigur, nu orice roman produce în cititor aceeaşi cantitate şi calitate de perturbare.

O LITERATURĂ A SPERANŢEI? Omul nu e făcut doar din deznădejde, ci, în mod fundamental, şi din năzuinţe de viaţă; nici doar din singurătate, ci şi din comuniune şi iubire. Opera lui Saint-Exupéry arată cum poate fi literatura puternică şi totuşi impregnată cu calde sentimente pozitive. Nietzsche a spus că pesimistul e un idealist resentimentar. Dacă modificăm uşor aforismul, spunînd că e un idealist dezamăgit, am putea trece să susţinem că e un om care nu sfîrşeşte niciodată să se deziluzioneze; căci, în condiţia psihologică a idealistului, există un soi de nesfîrşită candoare. Şi, la fel cum deziluzia se naşte din iluzie, deznădejdea se naşte din

nădejde; dar şi una, şi cealaltă, deziluzia şi deznădejdea, sînt, lucru curios, semnul profundei şi generoasei încrederi în om.

Scepticii, cei care niciodată nu cred în nimic, nici nu ajung să fie pesimişti. De aceea, literatura de azi, cea mai puternică şi mai genuină, niciodată nu se coboară pînă la simplul scepticism, aşa cum făcea atît de frecvent în încîntătoarele vremuri ale lui Anatole France; ea cade în tragica disperare care urmează prăbuşirii unei credinţe şi care aproape invariabil e anunţul alteia. Omul are nevoie de o ordine, de o structură solidă în care să se stabilească. A crezut că a dat de ea în ordinea ştiinţifică, dar a priceput, în cele din urmă, că ea era străină celor mai profunde nevoi ale noastre: prăbuşirea civilizaţiei tehnolatrice, oricare i-ar fi cauzele materiale, a dezvăluit că ordinea ştiinţifică, departe de a ne oferi o bază sigură, ne transforma în sclavii unei maşinării implacabile; cînd am crezut că am cîştigat lumea, am descoperit că era pe punctul să ne zdrobească. Oamenii s-au repezit atunci, în vaste mişcări, spre noile religii laice sau politice, dacă nu s-au reintegrat în ambianţa celor vechi şi autentice.

În atari condiţii, a apărut noua literatură. Întîi, ca o neliniştită cercetare a haosului, ca o analiză a condiţiei omului în mijlocul hărmălaiei. Apoi, şi prin această cercetare, ca o încercare mai mult sau mai puţin obscură de a ne oferi ordinea de care avem nevoie, un drum prin furtună.

Pentru aceasta, a fost nevoie să se dărîme falsele valori ale societăţii rigide, pentru că erau fetişiste sau fariseice, sau mici zei burghezi.

Dar romanul e lumea dorinţelor, a visurilor şi a iluziilor, a realităţii care n-a fost – sau care n-a putut – să fie: mereu un mic contrariu al lumii cotidiene; avînd mereu o oarecare tendinţă de a realiza contrariul a ce ne înconjoară. Astfel, în secolul ordinii burgheze, a proclamat dezordinea şi anarhia, iar eroi ca Raskolnikov au pus bombe sub podurile şi căile de comunicaţie ale ipocritei societăţi unde sufereau. Dar acum, cînd războaiele totale şi totalitarismele ne-au adus haosul universal, arta romanului caută inconştient un nou pămînt al speranţei, o lumină în mijlocul tenebrelor, un sol ferm în mijlocul giganticei inundaţii. S-a distrus prea mult. Şi, cînd realul e distrugerea, romanescul nu poate fi decît construirea unei noi credinţe.

Dacă teza e corectă, nu e riscant să presupunem că în anii care vin, romanul cu cea mai mare rezonanţă în inima oamenilor va fi cel care, într-un fel, va fi în stare să suscite o nouă, dar genuină, speranţă.

O IDEE FIXĂ A CREATORULUI. Tema nu trebuie aleasă, ci trebuie lăsată să aleagă ea pe cineva. Nu trebuie să scriem, dacă obsesia nu ne hărţuieşte, urmăreşte şi presează dinspre cele mai misterioase regiunii ale fiinţei. Uneori, ani de zile.

VISELE SE ÎNTORC. Gide a spus undeva că pe un artist trebuie să-l apreciem nu numai după ce e în stare să creeze, ci şi după ce e în stare să sacrifice. Pe de altă parte, obscurele miasme care urcă din subteranele noastre vor reveni mai devreme sau mai tîrziu şi nu le va fi greu să obţină o muncă mai potrivită cu aptitudinile lor: Goethe mărturiseşte că toate planurile atîtor tragedii neterminate şi părăsite i-au folosit, în cele din urmă, pentru *Ifigenia*.

INFLUENŢE INSTRUMENTALE. Există artişti care îi influenţează pe alţii, care sînt mai mari: acesta e cazul lui John Dos Passos, care l-a influenţat pe Faulkner; sau al lui Rimski, ale cărui sonorităţi le recunoaştem imediat în *Deşteptarea primăverii*. Izbăviţi de teribila presiune pe care o simt din interior în vederea exprimării anumitor lucruri, marii creatori par să se poată dedica cu preferinţă procedeelor şi tehnicilor.

STILUL LUI FLAUBERT.

„Am recitit legenda lui *Saint Julien l'Hospitalier* şi de data aceasta am fost decepţionat. Desigur, există fraze care par, prin ele însele, să reînvie întregul Ev Mediu, dar cel mai adesea stilul, faimosul stil al lui Flaubert, se interpune ca un ecran între subiect şi emoţia pe care trebuie să o trezească; un ecran magnific, de acord, un ecran plin de bijuterii... Ar plăcea mai mult, cu preţul cîtorva defecte, un stil care să dea impresia unei respiraţii de fiinţă vie, cu acea libertate de care dădea dovadă Flaubert cînd nu se controla şi uita de coroana de flori de portocal.“ (Julien Green)

REVENDICAREA MITULUI. Cînd omul mai era încă o integritate nu o patetică grămadă de membre smulse, poezia şi gîndirea constituiau o unică manifestare a spiritului său. Aşa cum spune Jaspers, de la magia vorbelor rituale la reprezentarea destinelor omeneşti, de la invocările zeilor la rugăciuni, întreaga expresie a fiinţei umane era impregnată de filosofie. Iar prima filosofie, prima cercetare a Cosmosului, aurora cunoaşterii care se dezvăluie la presocratici nu era decît frumoasa şi profunda manifestare a activităţii poetice.

Rebeliunea romantică a însemnat o reapropiere de mit. Geniul protoromantic al lui Vico a văzut clar ceea ce, încă multă vreme după aceea, alţi gînditori n-au izbutit să priceapă. Şi, în mare parte, numai datorită gîndirii sale a început revalorificarea pe care Freud-Jung aveau să o ducă în zilele noastre pe culmi, cu paradoxala colaborare Lévy-Bruhl; pentru că, pe măsură ce opera acestui etnolog se dezvoltă, în opera lui se observă vanitatea oricărei încercări de totală raţionalizare a omului. Începută pentru a demonstra trecerea de la mentalitatea „primitivă" la conştiinţa „pozitivă", ea avea să se încheie, peste cîteva decenii, cu dramatica mărturisire a înfrîngerii, cînd înţeleptul a trebuit, în cele din urmă, să accepte că nu există o mentalitate „primitivă" sau „prelogică", ca stare inferioară a omului, ci doar coexistenţa a două planuri, în orice epocă şi cultură. Observăm că această mentalitate „pozitivă" (adjectivul mă amuză, nu-l pot evita) e cea pe care a adus-o în Occident nu numai ideea conform căreia cultura noastră tehnică e superioară altora, ci şi, pentru aceleaşi raţiuni şi motivaţii, aceea că spiritul bărbatului, prin mai marea înclinaţie spre logică, e superior celui al femeii.

Pentru gîndirea iluministă, omul progresa pe măsură ce se îndepărta de stadiul mito-poetic. Thomas Lowe Peacock a spus-o în 1820 într-un mod grotesc de ilustru: un poet e în vremea noastră un semibarbar într-o comunitate civilizată. Cercetarea Lévy-Bruhl a revelat pînă unde greşeşte această pretenţie, care mai e şi năstrušnică, şi arogantă. Expulzat din gîndirea pură, mitul se refugiază în literatură, ceea ce e o profanare, dar şi o revendicare a

mitului. Pe un plan dialectic superior, căci permite trecerea gîndirii raţionale alături de gîndirea magică.

A DE-MITIZA ŞI A DE-MISTIFICA. Freud a fost un geniu mare, dar cu două frunţi, căci avea, pe de o parte, intuiţia inconştienţei care îl înrudea cu romanticii şi, pe de alta, formaţia pozitivistă a medicinii din vremea lui. Astfel, se observă tendinţa lui de a reduce orice fenomen cultural la cunoaşterea ştiinţifică, precum marxiştii. Un gînditor magnific precum Kosik evocă în *Dialectica concretului:* „Capacitatea de a depăşi situaţia, pe care se bazează posibilitatea de a trece de la opinie la ştiinţă, de la *doxa* la *episteme,* de la mit la adevăr etc.", în care se observă, chiar şi la un marxist de mare anvergură, o rămăşiţă din gîndirea iluministă care valorifică „lumina" în contrast cu „tenebrele" şi care situează mitul în spaţiul greşelii sau al rămînerii în urmă. Şi e de două ori mai curios faptul că acelaşi filosof care acordă valoare absolută artei nu se gîndeşte că mitul, la fel ca visul, aparţine universului artei şi are aceleaşi caracteristici cu „totalitatea concretă" care, pentru marxism, dar şi pentru existenţialism e forma absolutului. Vico văzuse deja rudenia dintre mit şi poezie şi e evident că spiritul artistului continuă să fie mito-poetic. Mitul nu e teoretic şi, trebuie să fim de acord cu Cassirer, sfidează toate categoriile gîndirii raţionale. „Logica" lui nu este comparabilă cu toate concepţiile noastre despre adevărul ştiinţific. Dar filosofia raţionalistă nu a vrut să accepte niciodată o atare bifurcaţie şi a fost întotdeauna convinsă că creaţiile funcţiei mito-poetice *trebuie să aibă un sens inteligibil*. Mitul se ascunde în spatele a tot soiul de imagini fantastice şi simboluri, iar filosoful are sarcina de a-i scoate masca. În acel moment, a demitiza se identifică total cu a demistifica.

Cred că arta şi visul ating, o dată cu mitul, fundul elementelor permanente ale condiţiei lor, elemente care, dacă nu sînt metaistorice, sînt cel puţin paraistorice, stau în marginea procesului socio-economic, se referă la problemele speciei, care dăinuie prin epoci şi culturi, şi constituie singura expresie a acesteia, semănînd

nelinişte sau spaimă. Expresie nereductibilă la oricare alta şi, mai ales, la motivele clare şi nete ale lui Descartes.

RĂUL ŞI LITERATURA. Diavolul fiind domnul pămîntului, dilema binelui şi a răului e a trupului şi a spiritului. O dilemă pe care raţionalismul nu a fost în stare să o depăşească: pur şi simplu a distrus-o, suprimîndu-i unul din termeni. Cu rezultate pervers dramatice, căci forţele obscure sînt invincibile şi, reprimate într-o parte, reapar în alta, cu resentimentul urmăriţilor. *Le Neveu de Rameau* ar părea să fie exemplul cel mai semnificativ, căci personajul nu e decît un Mr. Hyde al progresistului Diderot. Individul demonic şi pitoresc care locuia în beciurile corectului om de ştiinţă se răzvrăteşte în paginile cărţii cu violenta autenticitate cu care o fac întotdeauna subiecţii care fac zarvă în subsolurile fiinţei. Cu acelaşi drept ca Flaubert (dar şi cu aceeaşi inutilă ingenuitate), Diderot ar fi putut mărturisi: *„Le neveu de Rameau c'est moi"*. Romanul e astfel una dintre cele mai curioase manifestări ale dialecticii existenţiale dintre lumină şi tenebre. Iar contrastul aproape dialectic dintre gînditorul progresist şi omul posedat de diavol va reapărea în această formă exacerbată doar la alt filosof francez, naratorul şi gînditorul Jean-Paul Sartre. Nu există întîmplare în domeniul sufletului, iar faptul că în Franţa tradiţional carteziană s-a înregistrat cea mai mare acumulare de posedaţi, de la mareşalul Gilles de Rais la Rimbaud, de la marchizul de Sade la Jean Genet, nu e în pofida, ci în virtutea înclinaţiei raţionaliste. Forţele tenebrelor sînt invincibile, iar, dacă sînt interzise, aşa cum a încercat să facă Iluminismul, se răzvrătesc şi izbucnesc pervers, în loc să contribuie la sănătatea omului, aşa cum mereu s-a întîmplat în culturile popoarelor numite primitive.

Goethe primul şi Marx al doilea, printre mulţi alţii, au admirat acest roman ciudat, deşi cu siguranţă că admiraţia pe care i-o arătăm astăzi nu mai are aceleaşi fundamente. Nu are importanţă. Din contră, una dintre caracteristicile marilor opere de ficţiune e că sînt ambigue şi polivalente, permiţînd interpretări diferite şi chiar contradictorii. E legitim să vezi în ele satira societăţii burgheze;

dar, aşa cum indiscutabil se întîmplă cu creatorii geniali, prin problematica socială se întrezăresc spectrele şi enigmele unei drame mai profunde: cele ale condiţiei umane, întrebările – în general pesimiste – despre sensul existenţei. Tocmai în acest sens opera lui Dostoievski anunţa literatura vremii noastre.

Sarcina centrală a romanului de azi e investigarea omului, ceea ce e la fel cu a spune a Răului. Omul real există încă de la cădere. Nu există fără Demon. Dumnezeu nu e de ajuns.

Literatura nu poate avea deci pretenţia la adevărul total despre această fiinţă, fără să inventarieze Infernul. Blake spunea că, fără să ştie, Milton era, ca toţi poeţii, în tabăra demonilor. Georges Bataille susţine că religia poeziei nu poate avea mai multă putere decît Diavolul, care e esenţa pură a poeziei; chiar dacă ar vrea, nu poate construi şi e autentic numai cînd e rebel. Păcatul şi pedeapsa l-au inspirat pe Milton, căruia paradisul i-a refuzat impulsul creator. Departe de imposibil, poezia lui Blake devenea palidă. Şi de la Dante ne plictiseşte tot ceea ce nu e Infernul.

Poate că drama poetului în revoluţiile sociale, în construirea unei noi societăţi, rezidă tocmai în această condiţie tragică.

INVINCIBILELE FURII. William Barret descrie drama Eumenidelor, cînd, la ordinul dat de Apolo, zeitatea pe care o va lansa în lume Iluminismul, Oreste îşi omoară mama. Între zeul luminos şi Furii, anticele zeiţe matriarhale ale pămîntului, izbucneşte conflictul. Tragedia marchează momentul din istoria grecilor cînd aceste zeităţi feminine trebuiau să le cedeze locul noilor zei din Olimp. Dar omul de pe stradă îşi mai amintea şi se temea încă în chip inconştient de zeiţele nocturne şi se zbuciuma în faţa alegerii care se impunea. Această anxietate era legată de dezvoltarea conştiinţei greceşti, care e într-un fel conştiinţa modernă, în măsura în care avansează pe drumul civilizaţiei. Dar verbul „a avansa" nu mai e un sofism obscur al culturii atotputernice, care consideră că e bun sau pozitiv ceea ce serveşte ţelurilor ei şi rău sau fals ceea ce se pune în calea lor. Astăzi putem măsura teribilul tribut pe care conştiinţa modernă a trebuit să-l plătească pentru interzicerea

puterilor arhaice ale inconştientului. În opera lui Eschil există un soi de tîrg legat de intervenţia zeităţii ambigue care e feminista Atena. Neconsolate, Furiile au ameninţat pămîntul cu tot felul de calamităţi. Atena a acceptat, sau a trebuit să accepte (înţelepciunea poetului), că ele erau mai bătrîne şi mai înţelepte ca ea. Aproape că nu trebuie să ne îndoim: la Eschil se observă pentru întîia oară precauţia artistului în faţa ştiinţei. El simte în adîncul sufletului că ele trebuie venerate şi că, deşi sînt latura întunecată a existenţei, fiinţa umană nu poate fi fără ele ceea ce trebuie să fie.

Rezultatul necugetatei interdicţii e vizibil. În cel mai bun caz, violenta, dar sănătoasa şi justificata răzvrătire a forţelor şi a sectoarelor oprimate: oamenii de culoare şi tinerii din Statele Unite, femeile din lumea întreagă, adolescenţii, artiştii. În cel mai rău, nevroza şi angoasele, bolile psihosomatice, isteria colectivă, violenţa şi drogurile. În ţara cea mai tehnicizată a planetei se petrec (sau poate că doar acolo puteau să se petreacă) crimele sadico-sexuale ale clanului Manson.

Cît priveşte Orientul, fiinţa umană era pînă de curînd protejată de marile tradiţii mistice şi religioase, care îi asigurau armonia cu Cosmosul. Invazia brutală şi neţinută în frîu a tehnicii occidentale a făcut ravagii care au început deja să se observe în Japonia: sinuciderea unor artişti şi scriitori e revelatoare. S-au crezut tare vicleni cînd au înlocuit tradiţiile milenare cu producţia masivă de aparatură electronică.

ARHETIPURI. Una dintre greşelile unui anumit gen de roman a fost credinţa în arhetipuri, ca personaje închise, unice, dure. Nu există asemenea arhetipuri. Tot ce e într-un om poate fi şi în ceilalţi: deschis sau criptic, dezvoltat sau în germen, clar sau difuz. De aceea sînt pasionaţi toţi de marile romane şi, într-un fel, se simt reprezentaţi în ele cu obsesiile lor cele mai profunde. Toţi ne naştem, suferim, iubim, avem speranţe şi deziluzii, toţi avem frustrări şi murim. Eu nu sînt comis-voiajor şi nu trăiesc în Statele-Unite, dar *Moartea unui comis-voiajor* mă mişcă. De ce? Nimic cu totul străin de spiritul nostru nu ne mişcă, fiindcă nu putem avea compasiune

pentru ce nu se raportează la noi; aşa cum arată cuvîntul, e o pasiune comună, o mişcare în comun. Hamlet ne interesează, pentru că, într-o măsură, într-un moment, într-o pasiune, am fost Hamlet. Am fost şi Don Quijote şi Sancho, şi am simţit, într-un fel sau într-altul, dorinţa de a ucide o bătrînă cămătăreasă; şi, dacă nu am simţit sau dacă ne închipuim că n-am simţit aşa ceva niciodată, nemilosul roman îşi asumă deja sarcina de a ne face să simţim aceste patimi.

Condiţia noastră e comună tuturor oamenilor. E ca o infinită, complexă şi subtilă dramă care trece prin noi: bărbaţi şi femei, săraci şi bogaţi, regi şi sclavi. Această condiţie are la unii stări mai pronunţate decît la alţii, în unele cazuri invidia trece în prim-plan şi generozitatea dispare, în altele ura ia locul iubirii. În alt moment, în acelaşi personaj (sau într-altul) rolurile se inversează. Acestui fapt i se datorează, de altfel, faptul că romancierul poate crea personaje atît de diferite: e suficient să accentueze o nuanţă sau alta a propriei sale condiţii, să pună în prim-plan o emoţie sau o pasiune: gelozia sau indiferenţa, perversitatea sau compasiunea, iubirea sau ura, ranchiuna sau înţelegerea.

Şi tot aşa se explică şi faptul că scriitorul poate picta tabloul condiţiei generale a omului, scriind în particular despre legăturile unui negru cu un copil, despre înalta societate din cartierul Saint-Germain sau despre un birocrat din Praga.

AER DE FAMILIE. Am recunoaşte un tablou de Gauguin sau un roman de Proust, chiar dacă nu ar fi semnate, la fel cum (şi din motive similare) un cunoscător ştie dacă un vin e cu adevărat de Bordeaux: tonul şi savoarea lui sînt efectul riguros al pămîntului unde a fost produs, al singularului şi al unicului amestec de săruri şi atribute fizice care îl particularizează. Iar personajele unui romancier profund sînt în mod singular ale lui, au aerul de familie din cauza căruia se formează, se nasc şi trăiesc în pămîntul spiritual al creatorului lor: pămînt caracterizat de anumite idei, obsesii şi trăiri. Care sînt ale lui şi numai ale lui.

DESPRE UNELE PRIMEJDII ALE STRUCTURALISMULUI. Aproape totul e structură. Aşa a afirmat solemn un profesor! Cu unica excepţie a amorfului, totul are o structură. Ceea ce înseamnă mai mult sau mai puţin că, doar cu singura excepţie a animalelor nevertebrate, toţi sînt vertebrate. Lăsînd deoparte pompoasa neglijenţă, într-adevăr, aproape nu există nimic care să nu trebuiască luat în consideraţie ca structură, de la cefalopod la *Patimile după Matei*. E evident şi că la atari obiecte nu se poate vorbi de un element, dacă nu e în legătură cu totul, aşa cum deja observase Aristotel, cînd a spus că „totul e anterior părţilor". În acest sens, structura a fost o reacţie indispensabilă contra atomismului, care s-a propagat dezastruos de la fizică spre orice. Ar fi suficient să ne gîndim la delirul medicilor specialişti. Cum pot exista cardiologi? Un investitor se poate îmbolnăvi de inimă scăzînd în greutate: noi avem nevoie de lumeologi. A fost sănătoasă, cel puţin cît timp nu s-a exagerat reacţia împotriva explicaţiilor pozitivismului, acele minuni ale lui Taine. Dar nu, nu asta pricinuieşte necazuri. Ceea ce irită e terorismul dogmaticilor, unit cu clasicul snobism a tot ce ne vine de la Paris, o dată cu parfumurile şi coafurile: ontologie şi Christian Dior. Modele din artele minore, din rochiile femeilor, sînt legitime; dar, în artele majore şi în gîndire, ele sînt abominabile. De aceea, doar din dorinţa de a fi împotriva ultimului răcnet, am refuzat sistematic să vorbesc despre structuralism, pe cînd făcea furori. Acum, cînd începe să se accepte din nou că timpul există, că, în cele din urmă, structurile sociale se schimbă sub presiunea faptelor exterioare şi că operele de artă nu sînt străine de subiectul care le-a făcut şi de lumea în care au apărut, acum se pot recunoaşte serioasele şi definitivele lui valori. Mă irita obligaţia de a dansa în ritmul sincroniei, numai pentru că librăriile din Paris gemeau de structuralism. La urma urmelor, spre 1935, orice băieţandru la fel de deştept ca mine ştia ce era o structură, căci e imposibil să studiezi relativitatea sau teoria cuantică fără calcul diferenţial absolut sau fără teoria matricilor şi alte baze teoretice ale structuralismului. Pe de altă parte, pe vremea cînd, spre 1944, mulţi dintre cei care ne admonestează acum nici nu se născuseră, iar eu

frecventam Institutul de Filologie din Buenos Aires, acolo se studia şi se traducea opera lui Saussure.

Ca întotdeauna, cel mai mare rău i-l fac unei teorii dogmaticii ei, care o caricaturizează şi o fosilizează. Desigur, caracteristica mişcărilor noi e adevărul absolut. Pînă cînd nu mai e nou. Orice sistem filosofic are pretenţia să închidă disputele legate de subiect şi obiect, pînă cînd ele ajung să constituie un capitol în istoria filosofiei. Cea mai mare greşeală a extremiştilor mişcării e tocmai pretenţia de a aboli istoria, ceea ce mi se pare uşor exagerat, cînd vedem cum se petrece totul. Ei arborează sincronia ca pe o bîtă şi celui care şopteşte asemenea vechituri, bum! îi dau în cap. Desigur, ştim deja, mişcarea a fost o bună reacţie contra atomiştilor, pozitiviştilor şi dogmaticilor istoriei. Dar au exagerat. Gîndiţi-vă la limbă; e în continuă schimbare, ca orice realitate culturală. Şi, mai devreme sau mai tîrziu (oh, diacronia ideilor!), trebuie acceptat modestul, dar demolatorul, fapt al transformării structurilor, chiar dacă ar fi o succesiune de stadii diacronice. A trebuit să se accepte că în orice stadiu al limbii se afla în germen schimbarea care va duce la o nouă structură. Ei bine, staţi uşor, nu-i ceva prea dezonorant!

În rezumat, structuralismul e valabil pînă unde încetează să mai fie. Ceea ce e suficient. Dincolo de acest punct încep primejdiile. Prima, ignorarea importanţei istoriei. A doua, întărirea concepţiei operaţionaliste şi chiar cibernetice a spiritului, contribuindu-se astfel la agravarea alienării omului contemporan, provocată de tehnică. Unele analize riguros valabile pentru entităţile matematice sînt *relativ* valabile şi pentru oameni. Acest tip extrem de structuralism e în pericol – aşa cum pe drept cuvînt a observat Lefebvre să ipostazieze, să atribuie valoare reală simplelor abstracţiuni conceptuale. Desigur, exagerările s-au comis mai ales în Statele Unite, conform obişnuitului lor fetişism ştiinţific, la fel cum s-au comis şi cele mai absurde exagerări ale pozitivismului logic. În ce-i priveşte, unii reprezentanţi ai noii critici, reacţionînd împotriva „explicaţiilor" pozitiviste ale operei de artă, cum ar fi clima şi alte determinisme similare, au comis greşeala inversă a imanentismului, care părea

să transforme brusc romanul într-un obiect platonic, în afara timpului şi spaţiului, străin de vicisitudinile omului şi ale societăţii. Importante analize, precum cele făcute de Auerbach în *Mimesis,* unde Julien Sorel nu poate fi conceput decît în condiţiile sociale, politice şi chiar economice ale restauraţiei, au fost invalidate dintr-o singură lovitură. Sigur că ştiu că nu toţi structuraliştii s-au pus într-atît în ridicol, dar adevărat e şi că dogmaticii cei mai frenetici au făcut-o. În plus, excesele le-au comis cei pe care tendinţa operaţionalistă i-a împins – şi încă îi mai împinge – spre un soi de *ars combinatoria,* cu o metodologie care celor care cîndva am făcut matematică ni se pare foarte familiară: permutările şi transformările, algebra topologică şi teoria jocurilor. O metodologie excelentă şi poate că singura valabilă pentru entităţile din universul matematic, dar nepotrivită oamenilor.

Apoi, în cele din urmă, supraevaluarea limbii, ajungîndu-se, în cazurile cele mai nebuneşti, chiar la eliminarea oricărei funcţii referenţiale, nerămînînd decît un soi de autocontemplare a discursului. Exista pericolul de a se tăia orice legătură cu viaţa. Nu susţin, nici măcar o clipă, prostia de a face să prevaleze „fondul" asupra „formei". Din contră, cred că în orice artă mare cei doi termeni nu se pot separa, pentru că fondul e inevitabil o formă, iar forma e inevitabil un conţinut. Dacă fondul ar fi hotărîtor, nu s-ar putea înţelege cum construia Shakespeare o mare dramă, folosind un „subiect" comun din vremea lui. Tocmai acest principiu mă face să pun la index literatura care îi dă întîietate formei. La fel, deşi din motive inverse, stau în gardă în faţa faimoaselor „literaturi de conţinut", cum e cazul realismului socialist şi al altor gunoaie edificatoare.

Existenţialismul şi marxismul pleacă de la omul concret (unicul care există cu adevărat), ceea ce e ca şi cum am spune că pleacă de la subiectivitate. Or, pe de altă parte, această concepţie îi conferă omului adevărata demnitate, căci e singura care nu-l consideră un obiect. Din contră, simplii materialişti îl consideră pe om un *rezultat,* acela al unui ansamblu de determinări, de parcă ar fi atom sau proiectil, entităţi guvernate de cauzalitatea singură şi oarbă. Dar subiectivitatea nu e riguros şi definitiv individuală, căci

în *cogito* omul nu se descoperă numai pe sine, ci şi pe ceilalţi. Contrar gîndirii carteziene şi kantiene, atît pentru existenţialism, cît şi pentru marxism, omul se captează pe sine în Celălalt; descoperirea intimităţii unuia e descoperirea celeilalte intimităţi, a celui care convieţuieşte, suferă şi vorbeşte cu cineva, se împărtăşeşte din celălalt prin limbaj, gesturi, ură sau iubire, artă sau prin sentimentul religios. Această intersubiectivitate, împletire între subiecţi, care e existenţa umană, se realizează clipă de clipă prin acea *praxis,* care e realitatea şi istoria omului. Nu există deci o atare prăpastie între subiect şi obiect. Iar materialiştii, care supraestimează obiectul pînă la a-l considera realitatea, greşesc tot atît cît cei care cred că realitate e numai cea a subiectului. La Hegel omul e deja o fiinţă istorică, ce se construieşte pe sine, realizînd universalul prin individual. Să ne gîndim din nou la Shakespeare: ce „realitate" dezvăluie operele lui? Una pur exterioară? Există un soi de economist, care nu vede în operele lui „decît" reprezentarea artistică a acumulării primitive a capitalului. Concepţia presupune că adevărul ei poate fi atins pe altă cale, să spunem că prin sociologie, dar că, în cazul lui Shakespeare, e prezentată „artistic". Acelaşi fond cu altă formă. Ceea ce e absurd. Arta e un limbaj propriu şi creator, creează *alte* realităţi şi le exprimă într-un mod nereductibil la alt limbaj. Unii doresc să vadă visurile explicate cu raţiuni clare şi definite, nu cu simbolurile obscure prin care se manifestă. Dar, la rigoare, visul exprimă o realitate în singura formă în care se poate face aşa ceva. În plus, această expresie e realitatea lui. La fel se întîmplă cu simfonia sau romanul. Ce a vrut să spună Kafka în *Procesul?* Ceea ce se află în cartea lui. Arta e, la fel ca visul şi mitul, o ontofanie, şi gata. Dar oricum *e dezvăluirea a ceva* şi nu un scop în sine. Ceea ce nu vrea să spună că e exprimare sau dezvăluire mecanică, simplă reflectare a realităţii obiective. Ideea reflectării e unul dintre locurile comune ale materialismului vulgar şi ale pozitivismului. Madame de Staël a ajuns să vorbească de „arta republicană", la fel cum ne vorbesc de „arta burgheză" staliniştii din subordinea generalului Jdanov. Există, evident, o legătură între artă şi societate şi poate că e posibil să se vorbească şi de omologie.

Într-o societate precum cea de azi, de pildă, în care omul e îngrozit de transformarea în obiect, nostalgia individualităţii pierdute, a intimităţii subjugate, a eului violat e mai intensă: cum să nu aşteptăm o mai mare tendinţă către expresia lirică? Dar această atitudine nu e reflectare, ci act de răzvrătire şi negare, act creator, cu care omul îmbogăţeşte realitatea preexistentă. Omul îl produce pe om, a spus Marx într-o frază tot atît de departe de faimoasa reflectare ca lovitura dată cu vîrful piciorului de o oglindă. Şi aici, ca în orice altă manifestare a gîndirii actuale, trebuie să ne aducem omagiul atotputernicului Hegel şi ideii lui despre autocrearea omului. Omul se creează pe sine prin tot ceea ce spiritul subiectiv e în stare să facă: de la o maşină la o poezie. Orice operă de artă, limbajul la fel, are un caracter dublu şi dialectic: e totodată expresie a realităţii şi realitate în sine. O realitate care nu există nici în afara acelei opere, nici înaintea ei. Limbajul devine astfel o mediere şi un scop în sine.

Reflexologii consideră că el e o copie a lumii exterioare şi că înlănţuirea semnelor verbale reproduce înlănţuirea faptelor, astfel încît subiectivitatea se reduce la rolul oglinzii. La celălalt pol, cred că unii structuralişti extremişti cad în greşeala opusă: limba în sine şi pentru sine. A fost legitim şi folositor să se pună metodologic sensul între paranteze, în vederea studierii imanente a limbii ca sistem. Dar a fost dăunător să se uite că atitudinea era sau ar fi trebuit să fie provizorie. Uitînd în cele din urmă sensurile şi procesul uman care întotdeauna sfîrşeşte prin a rupe sistemele din afară.

Cred că există o oarecare legătură între această doctrină exagerată şi supraevaluarea limbii de către unii scriitori din zilele noastre.

NU EXISTĂ ARTĂ STRICT INDIVIDUALĂ. Artistul îşi compune opera din elemente ale propriei conştiinţe, dar ele fac aluzie la fapte din lumea exterioară, în care artistul trăieşte, sînt versiuni sau traduceri mai mult sau mai puţin diforme ale faptelor exterioare. Fiindu-i exterioară omului nu numai lumea materială a lucrurilor, ci şi societatea în care există, arta e prin antonomasie socială şi comunitară. Şi, deşi produs al unui individ, al unuia marcat singular, ca orice creator, ea nu poate fi totuşi *strict* individuală.

Căci a vieţui e a con-vieţui. Astfel încît artistul îşi închide complet ciclul, cînd prin opera sa se reintegrează în comunitate, cînd produce şi simte co-moţia emoţiei celor care trăiesc cu el. Arta, la fel ca iubirea şi prietenia, nu există *în* om, ci *între* oameni.

TEMĂ ŞI REALIZARE. Artistul pleacă de la o obscură intuiţie globală, dar nu „ştie“ ce voia cu adevărat, pînă cînd opera nu e încheiată, iar uneori nici atunci. În măsura în care pleacă de la o intuiţie fundamentală, se poate afirma că tema precedă expresia; dar, pe măsură ce înaintează, forma oferă chestiunii nuanţe subtile, misterioase, bogate şi neaşteptate; în aceste momente se poate afirma că expresia creează tema. Pînă cînd, odată încheiată opera, tema şi expresia ajung să formeze o unică şi indivizibilă unitate. În felul acesta, nu are sens să mai avem pretenţia de a separa – cum adeseori se pretinde – conţinutul de formă sau să susţinem – cum atît de frecvent se susţine – că există teme mari şi teme mici, subiecte sublime şi subiecte triviale. Doar artiştii şi realizările lor sînt mari sau mici, sublimi sau triviale. O istorioară scrisă de un modest povestitor italian din Renaştere i-a folosit lui Shakespeare la conceperea uneia dintre cele mai frumoase drame ale sale. În opera de artă, tot ce e formal e deja conţinut. De aici decurge eşecul oricărei încercări de a adapta pentru cinematograf o operă esenţial literară precum cea a lui Faulkner: din *Sanctuar* nu a mai rămas decît foiletonul care *aparent* e subiectul romanului; pentru că *realul conţinut* e romanul însuşi, cu toate bogăţiile, splendorile şi implicaţiile pe care fiecare dintre frazele şi juxtapunerile de cuvinte le transferă simplului ansamblu de episoade melodramatice care s-ar putea enunţa într-unul dintre sinistrele rezumate din *Reader's Digest*.

CE ESTE UN CREATOR? E un om care găseşte în ceva „perfect“ cunoscut aspecte necunoscute. Dar, mai ales, e un exagerat.

ROMANUL, SALVAREA UNITĂŢII PRIMORDIALE. Procesul de raţionalizare crescîndă pe care l-am analizat de-a lungul

acestei cărţi e totodată şi unul de abstractizare şi dezagregare a omului. Pînă cînd vom ajunge în societatea tehnolatrică unde, în mod catastrofal, nu mai rămîne nimic din unitatea originară.

E natural ca artistul, a cărui creaţie are radical legătură cu omul concret, să se fi răzvrătit contra dezumanizării; e explicabil şi că el s-a răzvrătit împotriva gîndirii abstracte care e responsabilă de dezumanizare. Dar, în furia sa, a fost de multe ori incapabil să înţeleagă că, dacă era bine să combată gîndirea abstractă, ca pe o ameninţare la adresa lumii emoţiilor şi a propriei vieţi, în schimb nu putea nega gîndirea concretă. Mai mult: artistul nu înţelegea că, respingînd ideile *in toto* şi surghiunindu-le în universul filosofiei, contribuia tocmai la consolidarea calamităţii împotriva căreia se ridica: scindarea lumii. Şi că, dacă trebuie să împlinească salvarea omului integral, arta trebuie să revendice dreptul (pe care l-a avut întotdeauna) la vastele bogăţii ale gîndirii poetice.

De altfel, nici un mare scriitor nu a încercat vreodată o atare sinucidere şi nici măcar n-ar putea-o încerca, căci el trăieşte într-o lume nu numai de senzaţii, ci şi de valori etice, gnoseologice şi metafizice, cu care creatorul şi opera sa, într-un fel sau altul, sînt impregnaţi.

Omul nu e nici lucru, nici animal, nici măcar un om solitar. Iar problemele lui nu sînt nici ale pietrei, nici ale păsării (foame, adăpost material, hrană); problemele şi tribulaţiile se nasc, mai întîi, din condiţia lui societară, din sistemul unde trăieşte, din situaţiile de familie, de clasă socială, din aspiraţiile la bogăţie sau putere, din resentimentele faţă de situaţia lui de interdependenţă. Cum poate un roman, chiar fără să ajungă la dilemele ultime ale condiţiei umane, să fie cu adevărat serios, fără să pună şi să dezbată asemenea probleme? Iar abordările şi discuţiile ce altceva sînt dacă nu un ansamblu de idei, disparate sau sistematizate, incoerente sau formînd o filosofie? Drama lui Romeo şi a Julietei, a spus cineva, nu e o simplă chestiune de sex, nici măcar una de simple sentimente, căci are loc într-o anume configuraţie socială şi politică. Nici *Roşu şi negru* n-ar avea sens fără contextul social de resentimente şi ambiţii în care se mişcă Julien Sorel şi fără ideile lui

Rousseau, de sub naraţiunea lui Stendhal: idei preexistente propriei lui ficţiuni, care, într-un fel sau altul, îi inspiră sau îi guvernează romanele şi care, în orice caz, le inculcă o consistenţă filosofică şi o semnificaţie umană. Nici vastul poem dantesc nu s-ar putea concepe fără filosofia tomistă care îi domină ideile şi chiar lumea pasiunilor, căci şi pasiunile sînt dezlănţuite sau cel puţin deformate de către idei. Nu ar fi posibil să ne imaginăm un Proust care să-l ignore pe Bergson şi care să nu se fi îmbibat de toate ideile timpului său despre muzică şi pictură, despre iubire şi moarte, despre pace şi război (Cf., despre tot acest ansamblu de reflecţii, *The Liberal Imagination,* de Lionel Trilling).

Pe de altă parte, pe măsură ce civilizaţia noastră este din ce în ce mai problematică, aproape că nu există fiinţă umană care să nu trăiască preocupată de idei politice sau sociale şi de ideologii dominante care, culmea, au dezlănţuit pasiuni foarte violente, ca nazismul. Şi în virtutea cărei demenţiale manii ar trebui, oare, să extragem (mortal) ideile din acest amestec pentru a lăsa singure pasiunile? Deşi auziseră că ideile sînt proprii filosofiei sau ştiinţei, mulţi scriitori au încercat totuşi să le exileze din ficţiunile lor, practicînd astfel un soi de curios nerealism; căci, de bine, de rău, oamenii nu se opresc niciodată din gîndit, şi nu se vede pentru ce ar trebui să o facă de cum devin personaje de roman. Ar fi suficient să ne închipuimm o clipă ce-ar rămîne din operele lui Proust, Joyce, Malraux sau Tolstoi, dacă le-am înlătura ideile, şi am şi observa dimensiunile absurdităţii.

Scriitorul conştient (de inconştienţi nu mă ocup în această carte) e o *fiinţă integrală,* care acţionează în deplinătatea facultăţilor lui emotive şi intelectuale, pentru a da mărturie de realitatea umană, care e şi ea inseparabil emotivă şi intelectuală; căci, dacă ştiinţa trebuie să se lipsească de subiect, ca să ofere simpla descriere a obiectului, arta nu se poate lipsi de nici unul din cei doi termeni. Şi, deşi specificul artei e emoţionalul, nu trebuie să uităm că şi omul are emoţii intelectuale. Nici unul dintre marii scriitori pe care i-am citat nu se mărgineşte să ne transmită emoţii senzoriale: ei ne transmit un foarte complex univers dramatic, unde sentimentele

şi pasiunile apar unite cu elevate valori spirituale, cu idei sau principii morale sau religioase, cu o formă filosofică sau estetică. Această viziune totală a Universului a fost posibilă graţie complexei umanităţi a acestor creatori, dar şi lungii lor vieţi nu numai contemplative, ci şi active, nu numai de lecturi şi meditaţii, ci şi de trăiri, de noţiuni căpătate din vieţi şi morţi; motive toate, pentru care, ca să fie scris, romanul necesită nu numai talent, ci şi o lungă şi profundă experienţă.

Aceşti creatori adaugă, în general, ascuţitelor lor hiperestezii o inteligenţă superioară, care se caracterizează, în plus, prin aceea că sînt incapabili să-şi izoleze gîndurile de senzaţii, aşa cum li se întîmplă filosofilor puri: fie din pricina enormei şi paralelei intensităţi a senzaţiilor şi a emoţiilor, fie pentru că simt ca nimeni altcineva *esenţiala unitate a lumii*. Iar personajele lor nu sînt niciodată simple efecte ale ideilor lor, ci mai curînd manifestarea sau carnalii purtători de cuvînt ai acelor idei. Cu atît mai profunde şi mai transcendente, cu cît au o mai mare încărcătură mintală, căci existenţa e mai existenţă cu cît ne afundăm mai mult în ea prin intermediul conştiinţei.

Un roman profund nu poate să nu fie metafizic, căci, sub problemele familiale, economice, sociale şi politice cu care se înfruntă oamenii se află mereu problemele ultime ale existenţei: neliniştea, dorinţa de putere, perplexitatea şi teama în faţa morţii, aspiraţia spre absolut şi eternitate, răzvrătirea în faţa absurdului existenţei.

Pe de altă parte, aceste dileme ultime nu apar în ficţiune în mod necesar în forma abstractă pe care o au în tratatele filosofice, ci se manifestă prin intermediul pasiunilor: problema Binelui şi a Răului ni se înfăţişează prin asasinarea unei cămătărese de către un student sărac. Dar fiinţa umană nu se mărgineşte – cum par să gîndească obiectiviştii – la uciderea prin punerea în mişcare a unei săbii la extremitatea unui braţ, şi nici măcar asemenea fapte fizice nu sînt acompaniate de senzaţii pure. În plus, omul e o fiinţă gînditoare şi e neîndoielnic că gîndurile lui nu pot fi cele primare şi bîlbîite ale unui criminal aproape imbecil, ci sistemul de idei al unui criminal care, prin actul său, ar părea că vrea să ilustreze o

întortocheată şi uimitoare doctrină filosofică, aşa cum, de pildă, se întîmplă în romanul lui Dostoievski. Aşa se face că, în multe romane, nu numai că ne aflăm în prezenţa unui filosof implicit caracterului şi atmosferei generale, ca în opera lui Kafka, dar chiar pot avea loc discuţii strict filosofice, ca în dialogul Marelui Inchizitor.

Dar nici măcar nu e nevoie ca artistul să profeseze conştient un sistem de idei, căci cufundarea sa în cultură face din opera lui via reprezentare a ideilor dominante sau rebele, a rămăşiţelor contradictorii ale vechilor ideologii falimentare sau ale religiilor profunde: nici Hawthorne, nici Melville, nici Faulkner nu sînt explicabili fără amprenta religiei protestante şi a gîndirii biblice, deşi nu au fost credincioşi sau militanţi în sens strict, şi tocmai această amprentă pusă pe spiritele lor le dă măreţie şi transcendenţă romanelor lor, care depăşesc astfel nivelul simplei naraţiuni, cu profundele şi sfîşietoarele dileme despre bine şi rău, despre fatalitate şi liber-arbitru, pe care le pun aceste religii şi care îşi recapătă fulguranta măreţie prin fiinţele romaneşti create de artişti; dileme care capătă o tragică măreţie, pentru că, posedaţi cum sînt, ca toţi creatorii gigantici, ei lansează în lume personaje pe care Răul le-a infectat, creaţii în care Demonul a atins întreaga forţă vie şi carnală pe care tratatele de teologie o descriu doar în teorie şi abstracţiune.

În orice roman mare, în orice tragedie mare, există o cosmoviziune imanentă. Astfel, Camus poate afirma, pe drept cuvînt, că Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoievski, Proust, Malraux şi Kafka sînt romancieri filosofi. În oricare dintre aceşti creatori capitali există o *Weltanschauung,* deşi mai corect ar fi să spunem „o viziune a lumii“, o intuiţie a lumii şi a existenţei omului; căci, contrar creatorului pur, care ne oferă în tratatele lui scheletul pur şi simplu conceptual al realităţii, poetul ne oferă o imagine totală, care diferă de corpul conceptual tot aşa cum diferă fiinţa vie de creierul său luat singur. Aceste romane puternice nu demonstrează nimic, cum fac, în schimb, filosofii sau oamenii de ştiinţă: zugrăvesc o realitate. Dar nu una oarecare, ci una aleasă şi stilizată de artist, aleasă şi stilizată în conformitate cu viziunea lui asupra lumii, astfel încît opera e într-un fel un mesaj, *semnifică ceva,* e

forma în care artistul trebuie să ne comunice un adevăr despre cer şi infern, adevăr pe care el îl observă şi de care suferă. Nici nu ne dă o dovadă, nici nu demonstrează o teză, nici nu face propagandă pentru un partid sau o biserică – ne oferă *o semnificaţie*. Iar semnificaţia e aproape contrariul tezei, căci în aceste romane artistul face ceva diametral opus celor făcute de propagandişti în detestabilele lor produse. Deoarece aceste mari romane nu sînt menite nici să moralizeze, nici să edifice, nu au scopul de a adormi fiinţa umană, nici de a o linişti la sînul bisericii sau al unui partid; din contră, sînt poeme menite să-l trezească pe om, să-l scuture din încîlceala vătuită a locurilor comune, iar convenienţele sînt inspirate mai curînd de Demon decît de paraclis ori biroul politic.

Trăim o epocă de criză, dar şi de judecată şi sinteză. În faţa profundei sciziuni a omului, arta apare ca instrumentul care va răscumpăra unitatea pierdută. Aceasta a fost atitudinea generală a romantismului, care a revendicat fausticul împotriva apolinicului. Căutînd unitatea contrariilor, nu greşeau membrii cercului de la Jena, acei Schlegel, Novalis, Hölderlin şi Schelling, care aveau pretenţia să unifice filosofia cu arta şi religia; oameni care, în toiul fetişismului ştiinţific, au intuit că era nevoie să se salveze unitatea primordială.

Pentru această sinteză, în activităţile spiritului uman, nimic nu e mai nimerit decît arta, căci în ea se conjugă toate facultăţile sale, în calitate de regat intermediar între vis şi realitate, între inconştient şi conştient, între sensibilitate şi inteligenţă. În această primă mişcare ce coboară în adîncurile tenebroase ale fiinţei lui, artistul se lasă în voia puterilor magiei şi visului, mergînd în urma şi în adîncul teritoriilor care îl readuc pe om spre copilărie şi spre regiunile imemoriale ale rasei, acolo unde domnesc instinctele fundamentale ale vieţii şi ale morţii, unde sexul şi incestul, paternitatea şi paricidul, îşi pun fantasmele în mişcare. Acolo găseşte artistul marile teme ale dramelor lui. Apoi, spre deosebire de vis, care cu nelinişte se vede obligat să rămînă în teritoriul acela ambiguu şi monstruos, arta se întoarce spre lumea luminoasă de care s-a îndepărtat, pusă în mişcare de o forţă acum de ex-presiune; în acel

moment, materialele tenebrelor sînt elaborate cu toate facultăţile creatorului, treaz deja şi pe deplin lucid, care nu mai e omul arhaic ori magic, ci omul de azi, locuitor al universului obişnuit, cititor de cărţi, receptor de idei de-a gata, individ cu prejudecăţi ideologice şi cu o poziţie socială şi politică. E momentul în care paricidul Dostoievski va lăsa, parţial şi ambiguu, locul creştinului Dostoievski, gînditorului care va amesteca în monştrii nocturni care ies din el ideile teologice sau politice care-i chinuiesc mintea; dialoguri şi gînduri care nu vor avea totuşi niciodată puritatea cristalină care este oferită în tratatele teologilor sau ale filosofilor, căci vin promovate şi deformate de puteri obscure, pentru că sînt pe buzele personajelor care ies din acele regiuni iraţionale ale căror pasiuni au forţa feroce şi ireductibilă a coşmarurilor. Aceste forţe nu numai împing, ci şi deformează şi tensionează ideile pe care le enunţă personajele şi care, aşa, nu vor putea niciodată să se identifice cu ideile abstracte pe care le citim într-un tratat de etică sau teologie. Pentru că niciodată nu va fi acelaşi lucru să spunem într-un astfel de tratat că „omul are dreptul să ucidă“ şi să auzim aceste vorbe de pe buzele unui student fanatic care ţine pumnalul în mînă, stăpînit de ură şi resentimente; pentru că pumnalul, atitudinea, chipul înnebunit, patima nesănătoasă, strălucirea demonică din priviri vor diferenţia pentru totdeauna acea simplă propoziţie teoretică de teribila manifestare concretă.

TENEBROSUL UNIVERS AL FICŢIUNILOR. Drama filosofică a unui om ca Sartre constă în faptul că, repudiindu-şi propriile romane, el înclină spre neautenticitatea pe care a denunţat-o întreaga viaţă şi pe care o denunţă foarte notoriu protagonistul celui mai revelator roman al său.

De la orfici s-a păstrat curentul care vedea în viaţa lumească nimic altceva decît durere şi tristeţe: doar prin purificare şi renunţare era posibil să se evadeze din temniţa corporală pentru a sui la aştri. Socrate a moştenit dispreţul orficilor (chiar dacă din pricini tulburi), şi de la el, prin Platon, va migra spre creştinism. Dintre gînditorii creştini, Pascal e cel care pregăteşte în chipul cel mai

sugestiv drumul lui Sartre: „va fi de ajuns“ să-i fie luat Dumnezeu. Sartre a fost educat sub influenţa ramurii protestante a familiei lui. Odată eliminat Dumnezeu, concepţia sa despre Bine şi Rău îl duce la un fel de protestantism ateu, la un moralism aspru. Fără ca, sub celălalt eu al lui, să dispară obscurul inconştient care trebuie în mod fatal să-i izbucnească în ficţiuni: dacă sus vorbeşte în favoarea culturii şi a alfabetizării, aşa cum se cuvine să facă un intelectual progresist, jos rîde fără milă de autodidact; dacă la etajul onorabil apără spiritul comunitar, în subsolul tenebros e un individualist feroce, care nu se încrede în comunicare; dacă sus optează, în cele din urmă, pentru paradisul terestru al colectivismului, jos bîrfeşte că pămîntul e (va fi întotdeauna, pentru că nu e o chestiune de regim social, ci de condiţie metafizică) un iad. În multe sensuri, e un posedat, a cărui viziune demonică se aseamănă celei a lui Verhovenski din *Demonii,* care, printr-o dialectică ironie, e fiul unui profesor progresist.

E inevitabilă amintirea altei dualităţi dramatice, cea a lui Tolstoi din ultimii ani de viaţă, cînd, aproape simultan cu opera moralizatoare *Ce este arta?,* scria una dintre cele mai diabolice povestiri ale lui, *Memoriile unui nebun*. Tocmai analizînd această contradicţie vitală, Şestov scrie unul dintre eseurile lui cele mai clarvăzătoare şi fundamentează teza că adevărul romancierilor nu trebuie căutat nici în autobiografii, nici în eseuri, ci în ficţiuni. Teză care, dacă în mare parte e corectă şi (înspăimîntător de) fertilă, comite nedreptatea de a-l considera mistificator pe omul care se luptă cu demonii lui. Lupta aceasta e o parte a adevărului. Căci conştiinţa adevărurilor morale, dorinţa de a depăşi forţele distructive ale inconştientului, aspiraţia de a participa la viaţa comunitară, fac şi ele parte din condiţia umană cea dialectică. E de înţeles de ce denunţă Şestov furia ipocrită cu care Tolstoi a aruncat cu lăturile lui moralizatoare în artiştii care (la fel ca el) exprimau adevărul dezonorant al subteranelor lor. Nu s-ar înţelege însă aplicarea aceluiaşi reproş unui om care, precum Sartre, nu acţionează din ipocrizie, ci din sentimente complexe, dar niciodată dezonorante; dar într-adevăr e legitim să i se reproşeze încercarea de a combate literatura în numele politicii.

LOGICA ŞI GRECII. Grecul armonios e o invenţie a secolului al XVIII-lea şi face parte din arsenalul locurilor comune căruia îi aparţin flegma britanicilor şi spiritul de măsură al francezilor. Anxioasele tragedii greceşti aducătoare de moarte ar fi de ajuns, ca să se pună capăt acestei prostii, dacă nu am avea dovezi mai filosofice, şi mai ales inventarea platonicismului. Fiecare invocă ce nu are, iar Socrate invocă Raţiunea tocmai pentru că are nevoie de ea, ca să se apere de puterile de temut ale inconştientului său. Apoi, Platon face din ea instrumentul Adevărului, tocmai pentru că nu are încredere în propriile emoţii de poet. Sîntem imperfecţi, trupul nostru poate da greş şi e muritor, patimile noastre ne orbesc: cum să nu aspirăm la cunoaşterea care să nu poată da greş şi să fie universală? Oare teorema pe care o demonstrăm nu e valabilă pentru toţi şi în orice limbă, nu e indiferentă la furie sau milă, la simpatie sau pasiune? Iată deci drumul tainic spre veşnicie. Matematicile ne dau cheia şi ne arată drumul spre lumea de dincolo.

Respingerea artei era atunci inevitabilă (aşa cum, într-un anume fel, e din nou poziţia sartriană); aşa cum sugerează chiar Platon, cînd îl critică pe Homer, respingerea nu e atît morală, cît metafizică. În primele dialoguri, el îi mai vorbeşte încă de bine pe poeţi, dar în ultimele îi blamează la fel ca pe sofişti, acuzîndu-i că sînt traficanţi ai Ne-Fiinţei, tehnicieni ai minciunii şi ai iluziei. Şi e natural, dacă ne gîndim la ce spune în *Republica:* Dumnezeu a creat arhetipul mesei, dulgherul creează un simulacru al arhetipului, iar pictorul creează un simulacru al simulacrului: o estompare la cub. (Ceea ce, în trecere, ne oferă cea mai bună critică a artei imitative sau „realiste“.) Artiştii trebuiau să fie condamnaţi deci în numele Adevărului, ca falsificatori filosofici.

În rezumat, Socrate a inventat Raţiunea, pentru că era nesăbuit, iar Platon a combătut arta, pentru că era poet. Frumoase antecedente pentru adepţii Principiului Contradicţiei! Faptul arată, pur şi simplu, că Logica nu funcţionează nici pentru inventatorii ei.

SUBIECTIVITATEA SUSPECTĂ. Cuvîntul „subiectiv“ e unul dintre cele pe care, ca pe „metafizică“, nimeni nu le poate folosi fără ca, în numele lui Marx, să fie imediat acuzat că e obscurantist şi reacţionar. În realitate, nu numai existenţialismul, dar şi marxismul pleacă de la omul concret (singurul care există), ceea ce e ca şi cum ai spune că pleacă de la subiectivitate. Şi, aşa cum afirmă Sartre, concepţia aceasta îi conferă omului demnitate, căci e singura care nu-l consideră obiect. Din contră, materialiştii mecanicişti, printre care se numără şi „marxiştii“ la care m-am referit mai înainte, consideră că omul e rezultatul unui ansamblu de determinări, aşa cum se întîmplă cu atomul, piatra sau masa, guvernate de singura şi oarba cauzalitate. Marele paralogism care îi face pe aceşti critici să-i privească prudent pe cei care vorbesc de subiectivitate constă, probabil, în a-şi imagina că a da importanţă eului presupune să întoarcă spatele realităţii sociale, ca să devină un soi de masturbatori ontologici. Cu alte cuvinte, acolo afară, grevele metalurgiştilor; aici, închis în propriul eu, egocentricul solipsist.

Dar, pentru existenţialism, la fel ca, pe de altă parte, pentru adevăratul marxism, subiectivitatea nu e nici riguroasă, nici definitiv individuală, căci în *cogito,* omul nu se descoperă pe sine, ci pe ceilalţi; contrar gîndirii lui Descartes şi Kant, omul se captează pe sine faţă de Celălalt, iar Celălalt e, pentru el, tot atît de adevărat ca el însuşi. Descoperirea intimităţii proprii e, dialectic vorbind, şi descoperirea celeilalte intimităţi, a celui din faţă, care conviețuieşte cu tine, suferă şi vorbeşte cu tine, lucrează cu tine, e în comuniune cu tine prin limbaj şi gesturi, prin ură şi iubire, prin artă şi sentiment religios. Această intersubiectivitate, această îmbinare a subiecţilor care constituie existenţa umană se realizează în fiecare moment prin activitatea oamenilor, prin *praxis,* care e realitatea şi istoria omului. Prin urmare, nu există o atare prăpastie între subiect şi obiect. Şi materialiştii care supraestimează obiectul într-atît, încît îl consideră realitatea, sînt la fel de metafizici (pentru a folosi cuvîntul în sensul marxist) ca şi ceilalţi, cei care cred că realitatea e numai cea a subiectului.

DE CE SE SCRIU ROMANE. Apariţia romanului occidental coincide cu profunda criză care izbucneşte cînd ia sfîrşit epoca medievală, un ev religios în care valorile sînt clare şi ferme, ca să se intre într-una profană unde totul avea să fie pus sub semnul întrebării şi unde angoasa şi singurătatea aveau să fie din ce în ce mai mult atributele omului înstrăinat. Dacă trebuie să căutăm o dată mai mult sau mai puţin definitivă, cred că ne putem opri la secolul al XVIII-lea, cînd începe dezintegrarea Sfîntului Imperiu şi Papalitatea e gata, asemenea Imperiului, să cadă din universalitate. Între ambele puteri în declin, cinice şi puternice, comunele italiene încep noua eră a omului profan şi întreaga Lume Veche e gata să se dărîme. Curînd, omul avea să fie pregătit pentru apariţia romanului: nu exista o credinţă solidă, batjocura şi necredinţa înlocuiseră religia, omul era din nou la cheremul metafizicii. Aşa se naşte acest gen curios, care va cerceta condiţia umană într-o lume unde Dumnezeu e absent sau nu există, sau e pus sub semnul întrebării. De la Cervantes la Kafka, aceasta va fi marea temă a romanului şi de aceea el va fi o creaţie strict modernă şi europeană; căci era nevoie de conjuncţia a trei mari evenimente, care nu s-au produs nici înainte, nici în altă parte a lumii: creştinismul, ştiinţa şi capitalismul cu revoluţia industrială. *Don Quijote* e nu numai primul, ci şi cel mai tipic exemplu de roman, căci în el valorile cavalereşti ale Evului Mediu sînt puse la stîlpul infamiei şi al ridicolului, de unde decurge nu numai senzaţia de satiră, ci şi durerosul sentiment tragicomic, nespus de trista sfîşiere pe care e evident că o simte creatorul lui şi pe care o transmite tuturor cititorilor, prin masca grotescă. Tocmai aici avem dovada că romanul nostru e ceva mai mult decît o simplă succesiune de aventuri: el este mărturia tragică a unui artist în faţa căruia s-au prăbuşit valorile sigure ale unei comunităţi sfinte. Iar societatea care intră în criza propriilor ei idealuri e ceea ce pentru un copil e sfîrşitul adolescenţei: absolutul s-a făcut zob, iar sufletul e în faţa disperării sau a nihilismului. Poate tocmai de aceea tinerii, care nu vor niciodată să se resemneze în faţa prăbuşirii absolutului, şi artiştii, singurii adulţi care se aseamănă adolescenţilor, simt mai profund sfîrşitul unei civilizaţii. Şi

astfel, prăbuşirea civilizaţiei o dovedesc băieţii zdrenţăroşi care străbat drumurile Occidentului şi artiştii care, în operele lor, descriu, cercetează şi depun mărturie despre haos în chip poetic. Romanul s-ar situa astfel între începutul Timpurilor Moderne şi declinul lor de azi; el merge în paralel cu crescînda profanare (ce semnificativ cuvînt!) a fiinţei umane şi cu înspăimîntătorul proces de demitizare a lumii. Între aceste două mari crize se formează, dezvoltă şi culminează romanul. De aceea e zadarnic şi inutil să-l studiem fără referire la această formidabilă perioadă, pe care nu avem încotro şi trebuie s-o numim „Timpurile Moderne". Fără creştinismul ce le precedă, nu ar fi existat conştiinţa neliniştită şi problematică; fără tehnica ce le tipizează nu ar fi existat nici demitizare, nici nesiguranţă cosmică, nici alienare, nici singurătate urbană. Astfel, Europa inculcă în vechile povestiri legendare sau în simplele aventuri epice neliniştea socială şi metafizica, ca să creeze genul literar care va zugrăvi un teritoriu infinit mai fantastic decît al ţărilor de legendă: conştiinţa omului. Şi îl va face să se scufunde mereu mai mult, pe măsură ce se apropie sfîrşitul erei, într-un univers obscur şi enigmatic foarte legat de realitatea viselor.

Jaspers susţine că marii dramaturgi din Antichitate puneau în piesele lor o ştiinţă tragică, care nu numai că-i emoţiona, dar îi şi transforma pe spectatori. Astfel, ei erau *educatori ai neamului lor,* profeţi ai *etosului* său. Dar apoi – spune – ştiinţa tragică s-a transmutat în fenomen estetic, iar atît auditoriul, cît şi poetul şi-au părăsit grava neliniştе primitivă, ca să ofere imagini fără sînge. E posibil ca, scriind aceste cuvinte, marele gînditor german să fi avut în minte un anume tip de literatură bizantină, care apare în Occident, aşa cum se întîmplă în toate perioadele de rafinament intelectual, căci cum am putea, oare, admite că opera lui Kafka e metafizic mai puţin gravă decît a lui Sofocle? Cînd omul a înfruntat criza totală a rasei, cea mai profundă şi complexă din întreaga lui istorie, ştiinţa tragică şi-a reluat vechea şi violenta nevoie, prin marii romancieri ai vremii noastre. Şi chiar atunci cînd la suprafaţă e vorba de războaie sau revoluţii, catastrofele situează, în ultimă instanţă, fiinţa umană la graniţele condiţiei sale, prin tortură şi moarte,

singurătate şi demenţă. Exagerările mizeriei şi ale măreţiei omului se manifestă numai în marile cataclisme şi le îngăduie artiştilor care le înregistrează să dezvăluie secretele ultime ale condiţiei umane.

Omul nu e numai trup, căci prin el abia de aparţinem regatului zoologiei; nici numai spirit, ci, mai curînd, aspiraţia noastră divină: tot ce e specific uman, tot ce trebuie salvat din hecatombă e sufletul, mediu chinuit şi ambiguu, locul luptei perpetue dintre carnalitate şi puritate, dintre nocturn şi luminos. Prin spiritul pur, prin metafizică şi filosofie, omul a încercat să exploreze universul platonic, invulnerabil în faţa puterilor Timpului; şi poate că a putut-o face, dacă trebuie să-l credem pe Platon şi avem în vedere amintirea pe care o păstrează din iniţiala frăţie cu Zeii. Dar patria lui adevărată nu e aceea, ci regiunea intermediară şi lumească, dual şi sfîşiată, de unde vin fantasmele ficţiunii romaneşti. Oamenii scriu ficţiuni pentru că sînt întrupaţi, pentru că sînt imperfecţi. Un Zeu nu scrie romane.

Cuprins

Prefață – Ernesto Sábato, eseistul: toate neliniștile lumii și încă una 5
O pasiune invincibilă 5
Sábato și secolul al XX-lea 6
Între știință și literatură 8
Tradiția argentiniană și moștenirea literară națională 13

Prefața autorului 19

UNU ŞI UNIVERSUL (1945) 21
Prefață la ediția din 1968 25
Avertisment 27

OAMENI ŞI ANGRENAJE (1951) 111
Justificare 115
Introducere 118
I. Esența Renașterii 121
Trezirea omului laic 121
De la naturalism la mașina-unealtă 123
Diavolul ia locul metafizicii 124
Complexitatea și drama omului renascentist 128
II. Universul abstract 133
Uraganul gigantic 133
Spre putere prin abstractizare 135
Fantoma matematică 136
Omul marionetă 138
Noul fetișism 140

Marea iluzie a progresului 142
Paradisul mecanizat....143
Spre ignoranţă prin ştiinţă....146
Suprastatul....148
Mormîntul omului-obiect....149
III. Rebeliunea omului 151
Dialectica crizei....151
Rebeliunea romanticilor....153
Marxismul....154
Reacţia existenţială....156
IV. Artele şi literele în criză 160
Literatura eului....160
De la realitate la suprarealitate....162
Ortega şi dezumanizarea artei....168
O literatură tragică 170
Şi atunci ce?....178

HETERODOXIA (1953)....187

SCRIITORUL ŞI FANTASMELE LUI (1963)....287
Cuvînt preliminar la prima ediţie....289

biblioteca rao

De la clasici la contemporani, într-o formulă
grafică nouă, cei mai reprezentativi autori pentru

biblioteca dumneavoastrã

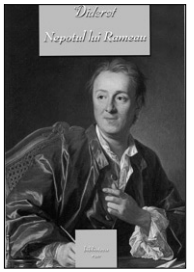
Au apărut:

Madeleine Albright	DOAMNA SECRETAR DE STAT
Emily Brontë	LA RĂSCRUCE DE VÎNTURI
Dan Brown	ÎNGERI ŞI DEMONI ◆ CODUL LUI DA VINCI
Albert Camus	STRĂINUL / CIUMA / CĂDEREA / EXILUL ŞI ÎMPĂRĂŢIA ◆ FAŢA ŞI REVERSUL / NUNTA / MITUL LUI SISIF / OMUL REVOLTAT / VARA ◆ CARNETE ◆ TEATRU
Hillary Rodham Clinton	ISTORIE TRĂITĂ
Robin Cook	RISC ASUMAT
Clive Cussler	SAHARA ◆ AURUL INCAŞILOR
Nelson DeMille	FIICA GENERALULUI ◆ PLUM ISLAND
Charles Dickens	DAVID COPPERFIELD (2 vol.)
F.M. Dostoievski	CRIMĂ ŞI PEDEAPSĂ ◆ DEMONII ◆ IDIOTUL ◆ ADOLESCENTUL
Joseph Finder	PUTERI EXCEPŢIONALE
Colin Forbes	CATACLISMUL ◆ RINOCERUL ◆ PE MUCHIE DE CUŢIT ◆ CONSPIRAŢIA
André Gide	FRUCTELE PĂMÎNTULUI ◆ FALSIFICATORII DE BANI / PORUMBELUL
John Grisham	TESTAMENTUL ◆ FRĂŢIA ◆ ULTIMUL JURAT ◆ UN ALTFEL DE CRĂCIUN ◆ CAMPIONUL DIN ARKANSAS ◆ MAESTRUL ◆ MOŞTENITORII
V.D. Guşă de Drăgan	CONDAMNAT LA ADEVĂR
Hermann Hesse	JOCUL CU MĂRGELE DE STICLĂ ◆ NARCIS ŞI GURĂ-DE-AUR ◆ LUPUL DE STEPĂ ◆ SIDDHARTA / CĂLĂTORIA SPRE SOARE-RĂSARE ◆ KNULP. DEMIAN ◆ CELE MAI FRUMOASE POVESTIRI
Ilf şi Petrov	DOUĂSPREZECE SCAUNE ◆ VIŢELUL DE AUR
Franz Kafka	JURNAL ◆ CASTELUL
Dean Koontz	UNICUL SUPRAVIEŢUITOR

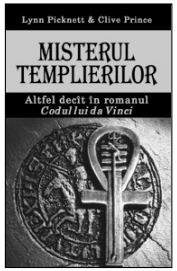
Mario Vargas Llosa	RĂZBOIUL SFÎRŞITULUI LUMII ◆ CONVERSAŢIE LA CATEDRALA
André Malraux	CONDIŢIA UMANĂ
Thomas Mann	DOCTOR FAUSTUS ◆ MUNTELE VRĂJIT ◆ POVESTIRI ◆ MĂRTURISIRILE ESCROCULUI FELIX KRULL
G. García Márquez	UN VEAC DE SINGURĂTATE ◆ TOAMNA PATRIARHULUI ◆ DOUĂSPREZECE POVESTIRI CĂLĂTOARE ◆ DESPRE DRAGOSTE ŞI ALŢI DEMONI ◆ INCREDIBILA ŞI TRISTA POVESTE A CANDIDEI ERÉNDIRA ŞI A BUNICII SALE FĂRĂ SUFLET ◆ DRAGOSTEA ÎN VREMEA HOLEREI ◆ AVENTURA LUI MIGUEL LITTÍN, CLANDESTIN ÎN CHILE ◆ A TRĂI PENTRU A-ŢI POVESTI VIAŢA ◆ ŞTIRI DESPRE O RĂPIRE ◆ GENERALUL ÎN LABIRINTUL SĂU
Virgil Măgureanu	DECLINUL SAU APOTEOZA PUTERII?
Ilie Năstase	MR NĂSTASE
Farah Pahlavi	MEMORII
Mario Puzo	OMERTA
Ernesto Sábato	ÎNAINTE DE TĂCERE
Antoine de Saint-Exupéry	CITADELA
Jean-Paul Sartre	TEATRU
John Saul	PREZENŢA ◆ MÎNA DREAPTĂ A DIAVOLULUI
Dinu Săraru	TRILOGIA ŢĂRĂNEASCĂ ◆ CIOCOII NOI CU BODYGUARD
Henryk Sienkiewicz	QUO VADIS'?
Stendhal	ROŞU ŞI NEGRU ◆ MĂNĂSTIREA DIN PARMA
Alex Mihai Stoenescu	ISTORIA LOVITURILOR DE STAT ÎN ROMÂNIA (vol. I, II, III şi IV[1]) ◆ PATIMILE SFÎNTULUI TOMMASO D'AQUINO
J.R.R. Tolkien	STĂPÎNUL INELELOR: Frăţia Inelului; Cele două turnuri; Întoarcerea regelui ◆ HOBBITUL SILMARILLION ◆ ROVERANDOM
L.N. Tolstoi	CAZACII ŞI ALTE POVESTIRI ◆ SONATA KREUTZER ŞI ALTE POVESTIRI
I.S. Turgheniev	UN CUIB DE NOBILI
Moony Witcher	FETIŢA CELEI DE A ŞASEA LUNI ◆ NINA ŞI MISTERUL NOTEI A OPTA

Noutăţi

Dan Brown
FORTĂREAŢA DIGITALĂ

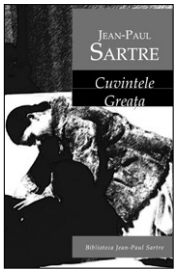


Denis Diderot
NEPOTUL LUI RAMEAU



Lynn Picknett & Clive Prince
MISTERUL TEMPLIERILOR

Frederick Forsyth
RĂZBUNĂTORUL



Jean-Paul Sartre
CUVINTELE ◆ GREAŢA

clubul cărţii rao

Şi dumneavoastră puteţi deveni membru al CLUBULUI CĂRŢII RAO, beneficiind de următoarele avantaje:

Veţi primi cu maximum de rapiditate cărţile comandate şi veţi fi informat cu regularitate despre ultimele apariţii, planuri editoriale, oferte speciale. Pentru cărţile comandate, *editura suportă costurile de transport prin poştă.* În plus:

- pentru *două* cărţi se acordă o reducere de 10%;
- de la *trei* cărţi în sus se acordă o reducere de 15%
  şi titlul de membru al CLUBULUI CĂRŢII RAO.

Pentru detalii suplimentare ne puteţi contacta la
tel/fax: (021) 224.12.31; 224.14.72; 224.18.47; 224.21.36
E-mail:
club@raobooks.com
office@raobooks.com

Aşteptăm scrisorile dumneavoastră pe adresa:

Editura RAO
C.P. 2-124 Bucureşti

Acum ne puteţi găsi şi pe Internet:
www.raobooks.com